aktualności

CZASOPISMO ILUSTROWANE

Film i KINO



FLORENCE R

ROK I • Nr 3

CENA 90 GR.

aktualności

CZASOPISMO ILUSTROWANE
POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM FILMU i KINA

Rok I — WARSZAWA, MAJ 1939 R. — Nr 3



Barbara Stanwyck i Joel Mc Crea
w filmie
„PACYFIK"
reż. Cecil B. de Mille'a

Fot. Paramount

Aleksander Orion

POZYTYWNE WARTOŚCI FILMU

Nawiązując do pamiętnej konferencji w C. B. F. w dniu 24 lutego rb. i do skarg „zdezorientowanych” producentów, że „teraz nie wiadomo wogóle, co można, a czego nie wolno”, wysuwamy tu dwie tezy, które jak sądzimy, posłużą za pewien drogowskaz.

Pierwsza brzmi:

— *Niema takiego tematu, którego by nie można było pokazać na ekranie, bez narażenia się na gromy cenzury. Wszystko zależy tylko od sposobu pokazania. „C'est le ton, qui fait la chanson”, jak mówią Francuzi.*

Druga teza jest następująca:

— *Polska żąda od każdej pracy maksimum korzyści, jest bowiem za biedna, by mogła sobie pozwolić na pracę — a więc i na twórczość — bezużyteczną. A zatem i film polski musi być tak robiony, żeby dawał coś pozytywnego.*

Słusznie więc delegat Ministerstwa Oświaty podniósł, że nie są dozwolone dla młodzieży nie tylko filmy, które działają ujemnie, ale i te również, które nie dają nic pozytywnego. Szkoda po prostu czasu, oczu i złotówek młodzieży polskiej dla takich filmów.

Na tym samym stanowisku stanął przedstawiciel Ministerstwa Spraw Wojskowych.

*

Cenzura jest od tego, żeby nie dopuszczać na ekran oddziaływań ujemnych. Ale urabianie wartości pozytywnych produkcji krajowej przekracza już jej zakres uprawnień i możliwości.

Apel więc naczelnika Relidzyńskiego do szefów produkcji o podniesienie jej poziomu — pozostanie tylko apelem, bo nie ma siły wykonawczej.

Władza może wymódz wyrzeczenie się pewnych aktów ujemnych pod groźą kar, ale nie może zmusić kogoś do wykonywania czynności dodatnich, do których ten, ktoś nie poczuwa się i nie ma skłonności.

To zadanie ciąży na prasie, ściślej: na krytyce. Prasa, jako organ opinii, powinna wyjaśnić realizatorom i twórcom filmów, czego wymaga od nich naród i państwo.

*

Otóż, wymaga się od nich pozytywnych wartości w produkcji. Wartością pozytywną jest *oddziaływanie dodatnie na widzów.*

Przede wszystkim więc należy skończyć nie tylko z jawnym, ale i z utajonym graniem na złych instynktach gawiedzi. Trzeba skończyć z cynicznym zakłamaniem, które kryje się za parawanem rzekomej propagandy czy naukowości, żeby deprawować widzów pokazami chorób sekretnych czy studiami z życia prostytutek. Bardzo używanym dotąd „chwytem” ze strony spekulantów było podszywanie się pod egidę towarzystw, czy lig walki z prostytucją lub z handlem żywym towarem, aby właśnie wywlekać na ekran, z wielką lubością, ten handel i tę prostytucję. Pod płaszczykiem rzekomej propagandy przemycano rzeczy drastyczne, śmiejąc się w kułak z filantropów, pedagogów i cenzorów.

Tak samo zakłamane były niektóre amerykańskie filmy sensacyjne, reklamujące gangsterów pod pozorem — walki z przestępczością.

Były to walory czysto negatywne i z tym zrobiono już koniec raz na zawsze.

*

Niemniej ujemnie — choć mniej drastycznie — oddziaływują na widzów takie filmy, w których ubocznie, przy okazji, zachwala się pijaństwo, będące jedną z największych plag naszego życia. Do niedawna nie było poprostu filmu krajowego, w którym by nie pokazywano, ku bezmyślnej uciesze gawiedzi, pijaków bełkocących, chwiejących się na nogach i śliniących się całusami „z dubeltówki”....

W Sparcie pokazywano młodzieży pijanych helotów (niewolników), żeby obrzydzić jej pijaństwo.

U nas, przeciwnie, opilstwo podniesiono na ekranie do wyżyn świętego obyczaju, który musi być przestrzegany w imię „zdrowej” „sarmackiej” tradycji.

To nie zła wola, ani przewrotność, lecz poprostu brak zastanowienia sprawił, że w filmie propagandowym z życia podchorążych, a mianowicie w „Płomiennych sercach”, znalazła się scena *rzekomej pijackiej brawury*, która miała krzepić serca, lecz budziła obrzydzenie i żal do współtwórców...

*

Takich scen pijackich, jak i scen brutalnych, przedstawiających rzeczywistość polską poniżej istotnego poziomu, jest w produkcji krajowej stanowczo za wiele i to właśnie pozbawia ją istotnych wartości pozytywnych.

Oto pierwsze z brzegu przykłady. W jednym z filmów najnowszej produkcji jest scena, w której, podczas wycieczki w górach, młodzieniec polski spotyka się w schronisku ze skromną polską panienką. Rezultat: panienka ma dziecko z człowiekiem, którego nazwiska nawet nie zna i który nie poczuwa się względem niej do niczego. Taka sytuacja oczywiście jest możliwa, ale w ekspozycji filmowej zakrawa na przykry paszkwil na polskie obyczaje.

W pogodnej, w zasadzie, komedii („Zapomniana melodia”) panienki „z najlepszych rodzin”, wzorowo wychowane, besztają ordynarnie młodzieńca, który naprawiał zepsutą motorówkę w ich szkolnej przystani! Kto zna obyczaje sportowe — nie mówiąc już o towarzyskich — ten wie, że podobne grubiaństwo jest wykluczone. Na domiar, przybiegają nauczycielki — z reguły w naszych filmach złe i szpetne — i łączą swoje wrzaski z dyszkantem rozkrzyczanych panienek. I znów mamy, bezwiedny może, ale zjadliwy paszkwil na polską kulturę.

A inne przykłady? A karczemna scena w dancingu w „Drugiej młodości”? A sfera ziemiańska w „Gehennie”?, lub arystokracja w „Trędowatej”, albo w „Białym murzynie”? Gdyby ktoś obcy chciał sobie z filmów krajowych urobić pojęcie o Polsce — wypadło by ono fatalnie.

*

Nie żąda się bynajmniej od producentów, żeby nakręcali wyłącznie filmy propagandowe dla Polski, ale wymaga się od nich, by *przestali robić na ekranie propagandę przeciw Polsce.* A robią ją właśnie dla tego, że w ich produkcji *przejaskrawia się* — może, powtarzamy, bezwiednie — *to wszystko, co świadczy o nas ujemnie.*

Nie żądamy od nich filmów propagandowych dlatego choćby, że filmy takie są przeważnie nudne.

Ale nie chcemy również filmów negatywnych, w których zgęszcza się i napiętrza podłość, głupotę, opilstwo mężczyzn, sprzedajność kobiet i zepsucie moralne wszystkich.

Zepsucie, dodajmy, nieusprawiedliwione bo niezgodne z rzeczywistością.

— Nie wiemy, co mamy robić! — skarżą się producenci.

Odpowiadamy: nie róbcie filmów nudnych pod pretekstem propagandy, bo tego nikt od was nie żąda. Ale nie róbcie także filmów deprawujących i paszkwilowych, pod pozorem, że tylko takie są atrakcyjne, bo to nieprawda. Róbcie filmy pozytywne tj. zgodne z prawdą i okraszone poezją, bo bez poezji nie ma sztuki.

— Cóż jest prawdą? — spyta ten i ów producent w ślad za Piłatem.

Prawdą — jeśli zastosować do filmu kryteria wartości pozytywnej — jest to, co ma swoje uzasadnienie w danej chwili i w danym środowisku.

Oto pierwszy problem.

A jest i drugi: film powinien pomagać widzom do *orientacji* w gąszczu wydarzeń codziennego życia.

Dotyczy to zarówno filmów historycznych, jak i współczesnych.

Film historyczny jest orientacją w sprawach minionych, pod kątem przewidywania tego, co nastąpiło później. Film współczesny — jest orientacją w sprawach aktualnych i zarazem przewidywaniem tego, co nastąpi. Wymaga się więc od filmowca, oprócz poczucia *prawdy*, a więc pewnego quantum rzetelności duchowej, także zdolności *przewidywania*, a więc *orientacji* w rzeczach obecnych i przyszłych.

Te dwie właściwości, czy kwalifikacje, są dla filmowca niezbędne.

W przeciwnym razie będzie on popełniał rażące błędy i mimo woli zbuntuje przeciw sobie całą opinię.

Pokaże np. w filmie historycznym epokę Kościuszki w oderwaniu od epoki teraźniejszej; uczyni przez to film niezrozumiałym dla szerokich sfer i przekreśli cały nakład pieniędzy i pracy.

Albo np. pokaże zupełnie fałszywy przekrój obyczajów teraźniejszych w Polsce, inspirując się powieścią, w której hrabia nie może poślubić przyzwoitej szlachcianki, gdy w rzeczywistości te przesądy kastowe dawno już wygasły...

Wniosek: nie wolno trwonić milionów na produkcję bez wartości pozytywnych, a tym mniej na produkcję, która widzów dezorientuje i wprowadza w błąd.

Kino musi w Polsce pełnić doniosłą funkcję *bogacenia umysłów, kształcenia charakterów, orientowania szerokich mas w najważniejszych problemach życia, obrony kultury i krzewienia radości życia.*

Słowem: żądamy od produkcji krajowej atmosfery zdrowia moralnego, której tam, niestety, nie ma.

Przeciętny producent u nas myśli, że masom podobają się albo straszliwe dramaty, z katafalkiem i pogrzebem, albo trywialne farsy z jaskrawą groteską. Naturalnie, jest w błędzie, bo masom podoba się raczej pogodna komedia albo bohaterski romantyzm. Dlatego były tak lubiane filmy „wiedeńskie”, albo amerykańskie filmy „awanturnicze”. Oba te rodzaje są naszym producentom zupełnie obce. Tak samo obce są filmy z życia młodzieży, zajmujące poczesne miejsce w produkcji Hollywoodu.

*

Kwestia produkcji filmowej w Polsce jest przede wszystkim kwestią moralną, a nie polityczną. Niechaj nikt nam nie wmawia, że chcemy filmów propagandowych nie — *chcemy filmów poprostu zdrowych.*

Dążenie do zdrowia moralnego i tężyzny duchowej nie jest wyrazem polityki, lecz objawem instynktu samozachowawczego, a więc elementarną potrzebą narodu, który chce żyć i rosnąć.

Kto tego nie rozumie i nie uznaje — ten niech lepiej sam zrezygnuje z produkcji i twórczości filmowej, zanim będzie do tego zmuszony.

To trudno: filmowcy zdeprawowani, zakłamani i zboczeni będą musieli odejść i ustąpić miejsca innym, rzetelniejszym i zdrowszym.

*

Film nie jest bezpośrednim odbiciem życia, jak nie jest nim żadna ze sztuk pięknych, odbicie to bowiem przełamuje się w pryzmacie dusz jego twórców. Otóż ten pryzmat wykrzywia i zniekształca owo odbicie, nadaje mu cechy karykatury, czy bezwiednego paszkwilu.

To też mamy go dość i nie chcemy więcej go widzieć.

Chcemy mieć na ekranie odbicie rzeczywistości polskiej, widzianej przez *czysty* pryzmat sztuki rzetelnej.

PROJEKT ROZPORZĄDZENIA MIN. SPRAW WEWNĘTRZNYCH

O PROWADZENIU KINEMATOGRAFÓW

Na terenie rządowym prowadzone są obecnie prace przygotowawcze do rozporządzenia wykonawczego **„o prowadzeniu kinematografów”** w myśl art. 14 (ustęp 1, punkt 2) **ustawy o filmach i ich wyświetlaniu.**

Od chwili wydania tej ustawy, upłynęło 5 lat, w ciągu których trwało prowizorium zwyczajowe w zakresie zagadnień, regulowanych zamierzonym obecnie „rozporządzeniem”.

Wyjątek pewien stanowiła Warszawa, gdzie obowiązywało rozporządzenie porządkowe Komisariatu Rządu z dn. 1 grudnia 1931 r.

Poza tym, na całej przestrzeni kraju, chadzano luzem na odcinku spraw, o których będzie mowa.

Zauważmy w nawiasie, że kina polskie wyglądałyby lepiej i działałyby sprawniej, gdyby nie ten przydługi okres stanu prawie **ex lex.**

Dziwić się tylko należy, że po dziś dzień w kołach filmowych, czy to na terenie Rady Naczelnej, czy związków, nic o projektach rządowych nie wiedziano. Dopiero teraz „Aktualności” rzucają na nie snop światła.

Zanim przystąpimy do krótkiego przeglądu owych projektów z całym zresztą obiektywizmem i z troską przede wszystkim o dobro państwa, kinematografii i publiczności, musimy wyrazić zdziwienie, dlaczego poprzestano na punkcie 2 artykułu 14-go ustawy z r. 1934, a nie zajęto się **również punktem 3-im, który określa, kiedy kina nie mogą być czynne.** Otóż, co do interpretacji tego punktu, panuje zamęt i samowola. W Drohobyczu np. starosta pozwolił na otwarcie kin w 1-ym dniu świąt Bożego Narodzenia, pod warunkiem przeznaczenia dochodu na cele społeczne, powołując się przy tym na starą austriacką ustawę bodaj z r. 1868-go!

Prosimy więc o włączenie spraw, związanych z punktem 3-im, do projektowanego rozporządzenia. Dni, kiedy kina muszą być zamknięte, powinny być wyraźnie ustalone dla całego kraju.

Dużą troskę ujawnia projekt rządowy o przypilnowanie odpowiedniej **czystości projekcji w kinach.** Chodzi o to, żeby zdjęcia były ostre, a dźwięki wyraźne, nie zbyt głośne (na co często żali się publiczność) i nie zbyt ciche.

Troska słuszna, można jej przyklasnąć, ale wyłania się pytanie, **kto będzie orzekał** w poszczególnych wypadkach o jakości zdjęć? Przodownik policji? Delegat rządowy, czy samorządowy? Niebezpieczny dylemat!

Co do czystości zdjęć, to niech raczej decyduje o tym odrazu C. B. F., kwalifikując dany film. Kina powodują się legitymacją i stampilą cenzury.

Są to niejako **świadectwa moralności** filmu; czyżby zarazem nie były one **stopniem dostatecznym** pod względem technicznego wykonania? Jeśli nie, to trzeba tę lukę wypełnić, przekazując cenzorom czynność i na tym odcinku.

Co do późniejszego stanu kopii w kinach, zwłaszcza prowincjonalnych, to trzeba brać pod uwagę normalne zużycie taśmy, której granicę wydajności czy trwania powinno określać biuro wynajmu; dalej, dźwięk w aparaturze zależy od liczby osób na widowni, od wilgoci powietrza i t. d.

Są to rzeczy, które nie mogą być kontrolowane „przepisowo”. Natomiast **byłaby słuszna — z punktu widzenia bezpieczeństwa — kontrola przepisowa szybkości wyświetlania, ale właśnie o niej zapomniano.** Wiadomo, że zbyt wolna projekcja może spowodować pożar; projekcja zbyt szybka grozi zerwaniem taśmy i paniką w kinie.

Ocena jakości dźwięku i jasności zdjęć nie może być ujęta w sztywne ramy przepisów i nie powinna być przedmiotem rygorów policyjnych. Zamierzenie tego rodzaju zdradza niefachowe podejście do rzeczy i raz jeszcze należy **wyrazić tu żal, że nie porozumiano się poprzednio** z odnośnymi organizacjami przemysłu filmowego i własności kinowej.

Wysunięto dalej w projekcie **zakaz wyświetlania reklam w kinach.** Sądzimy, że i tu zachodzi nieporozumienie— o ile wątpliwym się wydaje zasadnicze kasowanie wszystkich reklam, o tyle zakaz niektórych reklam — np. wyrobów gumowych — byłby pożądany. Ale nieraz reklamuje się z ekranu rzeczy czy sprawy b. poważne, tak, **że niekiedy zaciera się nawet granica pomiędzy reklamą i propagandą.**

Sądzimy, że w tej materii powinno mieć głos C. B. F. Niech cenzura orzeka, jaka reklama jest dopuszczalna, a jaka nie.

Dalej nalega projekt na punktualne rozpoczynanie seansów: **słusznie.** Ustala następnie długość przerw. Znów **słusznie.**

Z kolei jest mowa o przestrzeganiu wentylacji. **W zasadzie słusznie, ale... il y a la manière.** O sposobach wentylacji rozwodzą się szczegółowo przepisy budowlane, ale np. wysokość temperatury zależy już niekiedy od liczby osób na widowni i nie może być sprawdzana policyjnie, bo to pociągałoby konsekwencje, w żadnym nie będące stosunku do istotnej winy właściciela czy kierownika kina. Zważywszy, że właściciel może być pozbawiony koncesji po trzykrotnym spisaniu protokułu w ciągu 2 lat (art. 10 p. 2 ustawy o filmach), nie można chyba spraw takich, jak temperatura w kinie, naginać do przepisów, których wykonanie zależy od przypadku lub od widzimisię kontrolera, zdając właścicieli kin na jego łaskę.

Natomiast **żadnych sprzeciwów nie budzi przepis, który zaleca ogłaszanie, że dany film jest dozwolony dla dzieci i młodzieży.**

Dalej — projektuje się **zakaz sensacyjnej reklamy filmów. Motyw słuszny,** ale sposób wykonania znów **błędny.** Sprawa ta nadaje się raczej do zalecenia w okólniku, nie powodującego skutków prawnych, nie nadaje się natomiast do stosowania rygorów policyjnych, bo stopień „sensacji” wymyka się z pod sztywnych określeń.

Zupełnie słuszny jest przepis, który będzie wymagał obecności właściciela lub zarządcy kina podczas wyświetlania filmów. Obecność ta jest nieodzowna. Nie wolno zdawać tak ważnych funkcyj na bileterów.

Słuszny jest również przepis, wymagający, by **zapasowe wyjścia** były zawsze otwarte w czasie seansów.

Niesłusznym natomiast wydaje nam się przepis, który wymaga od personelu kina wykonywania żądań uprawnionych delegatów państwowych czy samorządowych, żądania te bowiem **winny być kierowane do właściciela kina, lub jego zastępcy,** którzy, w myśl poprzedniego przepisu, muszą być w kinie zawsze obecni. Poza plecami kierownictwa żaden delegat nie powinien wchodzić w kontakt z personelem.

Jeden z przepisów dotyczy wyświetlania filmów łącznie z rewią objazdową. Łączność ta nie jest pożądana. Co innego — rewia stała w kinach, posiadających koncesję.. Żadnej wątpliwości nie budzi przepis, nakazujący prowadzenie w kinie ksiąg kontrolnych, rejestrujących legitymacje filmów.

Oto, w pobieżnym zestawieniu, zarys projektowanego rozporządzenia, które ma unormować wiele rzeczy, dotychczas nieuregulowanych. **„Aktualności”,** zawsze czujne, **zwracają uwagę sfer filmowych na przepisy, pokrótce tu omówione,** ponieważ, jak się zdaje, te sfery nic o nich nie wiedziały...

Obok zupełnie słusznych posunięć, które uznajemy bez zastrzeżeń, wkradły się do projektu mniej słuszne, świadczące jak najwyraźniej, że nie zasięgnięto opinii kół kompetentnych.

Szkoda, że pewnych rzeczy nie uzgodniono we właściwym czasie. Teraz trzeba będzie zacząć od początku. Oby jak najprędzej. Wypowiadamy to życzenie zarówno w interesie przemysłu filmowego, jak i państwa, dla którego dalszy rozwój kinematografii nie jest sprawą obojętną.

DOROCZNE WALNE ZGROMADZENIE

Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce

Dnia 20 kwietnia 1939 r. odbyło się walne roczne zebranie Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce, które zgromadziło delegatów do Rady z ramienia: Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych — w osobach pp.: Zagrodzińskiego, Pachońskiego, Kiedronia, Galuby, Kitkowskiego, Hermana, Neugebauera, Maciulskiego; Polskiego Związku Producentów Filmowych — w osobach pp.: Dękierowskiego, Krawicza, Rosena; Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych — w osobach pp.: Gleisnera, Czabana, Grynbauma; Związku Właścicieli Kinoteatrów w Warszawie — w osobach pp.: Czarneckiego i Finkelsteina; Zrzeszenia Producentów Filmów Krótkometrażowych w Polsce — w osobach pp.: Gortata i Cękalskiego.



Ryszard Ordyński
honorowy prezes Rady Naczelnej

Ponadto przybyli na zebranie radcowie prawni, przewodniczący stałych komisyj Rady i kierownicy sekretariatów organizacji zrzeszonych w Radzie Naczelnej.
Obradom przewodniczył prezes Rady Naczelnej — Ryszard Ordyński.

Prezes Ordyński w zagajeniu podkreślił,że walne roczne zebranie Rady odbywa się w chwili wielkich przemian politycznych i społecznych, zarówno w kraju, jak i na terenie międzynarodowym. Zwarta i zdecydowana postawa całego narodu w tych wielkich i poważnych chwilach nakłada na każdego obywatela większe obowiązki. Filmia polska zdaje sobie z tego dokładnie sprawę i wykaże inicjatywę oraz wykona z najlepszą wolą i największym wysiłkiem to, co do niej należy.

Pierwszym obowiązkiem obywatela jest w tej chwili złożenie daru na F. O. N. i subskrybowanie Pożyczki Obrony Przeciwlotniczej. W tym kierunku winien być wykazany ze strony członków wszystkich organizacyj jak największy wysiłek, jak najaktywniejsza działalność, oraz osiągnięty jak największy efekt.

Przewodniczący podziękował z kolei wszystkim, którzy w pracach Rady bezpośrednio czy też pośrednio brali czynny udział, wymieniając poza członkami prezydium, delegatami do Rady, komisjami, radcami prawnymi, zarządami organizacyj — Związek Dziennikarzy i Publicystów Filmowych oraz Stowarzyszenie Realizatorów i Techników Filmowych.

Osobno podziękował przewodniczący przedstawicielom Rządu za wykazywanie przez nich dużo dobrej woli i zrozumienia dla wielkiej, ważnej i skomplikowanej machiny zagadnień filmowych w Polsce.

W odczytanym sprawozdaniu, w którym zarejestrowano w zarysach prace Rady Naczelnej, w roku 1938, prace dokonywane w bardzo trudnych warunkach, na zasadach społecznego samorządu, na zasadach w zajemnego zaufania i zrozumienia roli Rady Naczelnej przez jej członków, prezydium Rady stwierdziło, że w miarę najlepszej woli, sił i środków, starało się sprostać tym zadaniom, które statut podkreśla, jako cel Rady. Rok 1938, rok poważnych przemian społecznych, politycznych i gospodarczych, był rokiem dla kinematografii bardzo trudnym. Świat kulturalny, artystyczny, literacki, prasa, sfery polityczne i rządowe, w roku tym kinematografii poświęciły większą uwagę. Skomplikowana sprawa kinematografii, znacznie trudniejsza do rozwiązania w Polsce, aniżeli w niejednym kraju, nawet o podobnych warunkach gospodarczych, nieraz zbyt pochopnie była oceniana i zbyt łatwo usiłowano budować konstrukcję jej możliwości rozwiązania. To też Rada Naczelna w okresie sprawozdawczym poświęciła bardzo wiele pracy w kierunku informacyjnym, udzielając wyjaśnień i rzeczowych materiałów tym wszystkim, którzy poza bezpośrednio zainteresowanymi, chcieli się zająć zagadnieniem filmu. Obiektywna i rzetelna prawda o rzeczywistości filmowej w Polsce trafiała najczęściej do przekonania i przyczyniała się do upowszechnienia zasady, że film — to zagadnienie poważne — natury społecznej, kulturalnej i gospodarczej i, że ci, którzy chcą rozwiązać to zagadnienie, muszą dotychczasowe, ciężkie doświadczenia pionierskiej pracy filmowej w Polsce wykorzystać bodaj dlatego, aby budowa lepszej rzeczywistości filmowej w Polsce oparta była na realnych, głęboko i poważnie przemyślanych podstawach.

W sprawozdaniu podkreślono szczególnie konieczność zajęcia się sprawami kultury filmowej, w której to dziedzinie Rada już zapoczątkowała odpowiednie prace. Prace te winny być przez nowe prezydium Rady intensywnie kontynuowane.

Walne roczne zebranie Rady uczciło przez powstanie pamięć ś. p. Ryszarda



Stefan Dękierowski
prezes Rady Naczelnej

Biske, oddając cześć jego zasłudze i podkreślając jego iście pionierski zapał w gromadzeniu materiałów, które dziś stanowią może jedyny, większy zbiór, cenny dla historyka filmu.

Po załatwieniu spraw natury administracyjnej i udzieleniu absolutorium ustępującemu prezydium Rady, prezes Ordyński oświadczył. że wobec przeniesienia się na stały pobyt do Francji, nie będzie mógł pełnić dalej obowiązków prezesa Rady i prosi o niebranie go pod uwagę przy wyborach nowego prezydium. W związku z powyższym oświadczeniem p. Dękierowski postawił nast. wniosek:

„Walne roczne zebranie Rady Naczelnej Przem. Film. w Polsce odbyte dn. 20 kwiet-



Doroczne walne zebranie w Radzie Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce

nia 1939 r., uchwala nadać p. Ryszardowi Ordyńskiemu godność honorowego prezesa Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce, w uznaniu jego zasług, położonych dla całokształtu polskiej produkcji, przemysłu i handlu filmowego oraz kinoteatralnego w związku z pełnieniem obowiązków pierwszego prezesa Rady od czasu jej zorganizowania do chwili obecnej, t. j. w latach 1934 — 1939.

Walne roczne zebranie Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce, składa równocześnie panu prezesowi Ryszardowi Ordyńskiemu serdeczne podziękowanie i wyrazy wdzięczności za jego wielki trud w pracy".

Wniosek powyższy został przyjęty przez aklamację, po czym przedstawiciele wszystkich organizacyj, zjednoczonych w Radzie, oraz przewodniczący komisji prawniczej adwokat Koral i dyrektor biura w serdecznych słowach żegnali ustępującego prezesa.

Do prezydium zostali jednogłośnie wybrani pp.: Stefan Dękierowski — prezes, Maksymilian Maciej Czarnecki, dr. Leopold Gleisner, Zdzisław Gortat, Mieczysław Krawicz i Stanisław Zagrodziński — wiceprezesi.

Do komisji rewizyjnej wybrano jako członków pp.: Franciszka Grynbauma, Jana Galubę i Henryka Pachońskiego, jako zastępców, pp.: Eugeniusza Cękalskiego i Henryka Finkelsteina.

Ponadto na walnym rocznym zebraniu Rady podpisany został układ między Polskim Związkiem Producentów Filmowych i Związkiem Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych, w sprawie uregulowania stosunków współpracy handlowej pomiędzy producentami filmowymi a właścicielami kin prowincjonalnych. Układ ten został przez Radę Naczelną Przemysłu Filmowego w Polsce przyjęty do wiadomości.

● ● ●

Stefan Dękierowski, lat 46, wykształcenie średnie. W 1916 r. wstępuje do branży filmowej, pracując, początkowo, w ciągu sześciu lat, jako laborant-operator do zdjęć filmowych, W lutym 1922 r. wyjeżdża do Paryża, gdzie w ciągu roku uzupełnia swą wiedzę fachową. Po powrocie do kraju zakłada, pod firmą „Falanga", małe przedsiębiorstwo i rozwijając je stale, dochodzi do dzisiejszego stanu.

Jednocześnie pracuje czynnie w organizacjach społeczno - branżowych, będąc w Polskim Związku Producentów Filmowych członkiem zarządu, a w ciągu pięciu lat— prezesem tego związku. Dnia 20 kwietnia 1939 roku zostaje wybrany na stanowisko prezesa Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce.

S. Dękierowski odznaczony jest złotym Krzyżem Zasługi za działalność na polu rozwoju przemysłu filmowego.

Kiepura w Stanach Zjedn.

Marta Eggerth oświadczyła przedstawicielowi United Press, że jej mąż, Jan Kiepura, w końcu maja wyjedzie do Paryża, by wziąść udział w nagrywaniu filmu p.t. „W nowoczesnym Wiedniu". Jak informuje Marta Eggerth, Kiepura śpiewać będzie w Metropolitain na sześciu końcowych przedstawieniach sezonu. Grana będzie „Manon". Następnie Kiepura udaje się w tournée po Stanach Zjednoczonych z zespołem opery Metropolitan. W ciągu kwietnia rozpocznie Kiepura turę koncertową po Stanach Zjednoczonych, która przeciągnie się do końca maja, po czym ma wrócić do Paryża.

Dziesięciolecie Centralnego Biura Filmowego

W związku z projektowaną przez nas nowelizacją ustawy o wyświetlaniu filmów z r 1934 nasuwają się refleksje o braku jakiegoś centralnego ośrodka dyspozycyjnego w stosunkach państwa z przemysłem filmowym.

Takim ośrodkiem miało być — jak sama nazwa wskazuje — Centralne Biuro Filmowe przy Min. Spraw Wewn., którego dziesięciolecie przypada właśnie w roku bieżącym.

Miało być — ale nie jest. Polityka bowiem filmowa władz państwowych rozproszona jest dotychczas po sześciu resortach odrębnych, a mianowicie:

1) Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, gdzie trzy wydziały rozstrzygają sprawy filmowe nieraz w sposób sprzeczny;

2) Ministerstwo Oświaty i Wyznań Religijnych, kontrolujące przeważnie odcinek „młodzieżowy";

3) Ministerstwo Przemysłu i Handlu, interesujące się filmem, jako towarem, a produkcją, jako przemysłem;

4) Ministerstwo Skarbu (sprawy podatkowe i celne);

5) Ministerstwo Spraw Wojskowych, traktujące film z punktu widzenia obronności i nastroje społeczeństwa.

6) Ministerstwo Spraw Zagranicznych, traktujące film, jako narzędzie propagandy Polski za granicą.

Dla pełności obrazu warto jeszcze dorzucić Akcję Katolicką, która patrzy na film z punktu widzenia doktryn czy ideałów kościoła i w tym kierunku działa.

Gdyby te wszystkie wpływy, czy oddziaływania, lub hamulce były ściśle uzgodnione — to stanowiłoby jeszcze pół biedy. Ale, niestety, robią one zazwyczaj różne pociągnięcia sprzeczne, co potęguje dezorientację wśród producentów i przemysłowców filmowych, odbijając się ujemnie na całokształcie produkcji.

*

Zanim przejdziemy do zarysu nowego statutu, który naprawi szkody, stąd wypływające, rzućmy okiem na dzieje powstania dzisiejszego Centralnego Biura Filmowego.

Do roku 1929-go istniał w Min. Spraw Wewn. wydział prasowy, cenzurujący również i filmy. Do maja 1926 r. naczelnikiem tego wydziału był p. Józef Mańkowski, późniejszy współwłaściciel kina „Colosseum" i prezes Związku Właścicieli Kin Warszawskich. Po jego ustąpieniu, na czele wydziału stanął kpt. dypl. Konrad Libicki, po którym sprawował tę czynność p. Melchior Wańkowicz, a następnie — prof. Kazimierz Błeszyński.

Wtedy to prezes Stanisław Zagrodziński wraz z nieżyjącym już obecnie Alensandrem Hertzem opracował projekt Centralnego Biura Filmowego, przy którym była przewidziana rada kultury filmowej.

Naczelnik Błeszyński, odnoszący się w ogóle bardzo przychylnie i wnikliwie do spraw filmowych, projekt ów przyjął i znacznie rozszerzył.

W jego opracowaniu projekt przewidywał zześrodkowanie w jednym urzędzie wszystkich agend, odnoszących się do spraw filmowych. Nadto projektował prof. Błeszyński budowę państwowego atelier filmowego, jako techniczną podstawę produkcji. W związku z tak szeroko zakrojonym planem była właśnie pomyślana rada kultury filmowej, jako organ społeczny, współpracujący z organem rządowym na terenie ideologicznym i artystycznym. Ponieważ jednak projekt p. Błeszyńskiego nie doczekał się realizacji, więc razem z nim została zlikwidowana i rada kultury filmowej. Było to w r. 1928.

W roku następnym powołano do życia Centralne Biuro Filmowe w tej postaci, w jakiej ono istnieje dotychczas. To znaczy, że „centralnym" jest ten urząd tylko nominalnie.

Pierwszym szefem C. B. F. był pułk. Łuskino, po którym stanowisko to objął i po dziś dzień na nim pozostaje — w ciągu 7 lat — nacz. Józef Relidzyński.

Pomiędzy C. B. F. w jego realnym zakresie, a szerokim planem początkowym była tak wielka różnica, ze usprawiedliwia ona podanie się do dymisji prof. Błeszyńskiego, który pozostawił po sobie wspomnienie jak najlepsze. C.B.F. nigdy nie miało właściwych i należnych uprawnień. Tyle tylko, ze jako odrębny urząd cenzury filmowej zostało wyłączone z cenzury prasowej i po dziś dzień jest tylko organem cenzury.

Wprawdzie naczelnik Relidzyński osobistą swoją powagą podniósł autorytet C. B. F. do kategorii organu poniekąd opiniodawczego, ale — jak już wyżej wspomniano — organów takich jest więcej i nie zawsze są one sharmonizowane. Nawet w samym Ministerstwie Spraw Wewn. — nie mówiąc już o pięciu innych — istnieją jeszcze trzy ośrodki dyspozycyjne do spraw filmowych. Jeden wydział załatwia bowiem sprawy koncesyjne i porządkowe, drugi — sprawy samorządowe i podatkowe, trzeci — sprawy budowlano-kinowe.

Stąd chaos, o którym pewne wyobrażenie daje poniższy przykład.

Okólnik z 3 lutego 1936 r. (punkt 3), pochodzący z jednego wydziału, głosi, że aktualności filmowe muszą być zmieniane co tydzień.

Ale rozporządzenie z 14 sierpnia tegoż roku, pochodzące z dwóch innych wydziałów, stosuje ten okólnik jedynie do miast powyżej 20 tys. mieszkańców i to tylko do filmów krótkometrażowych za wyjątkiem właśnie — aktualności filmowych.

Dalej: ten sam okólnik z 3-go lutego 1936 r. (punkt 2) głosi, że przy wydawaniu koncesji „władzom przysługuje swobodne uznanie".

Ale inny okólnik z 12-go lutego tegoż roku — a więc wydany w parę dni później — twierdzi, że przy odmowie koncesji „należy podać szczegółowe motywy rzeczowe i prawne", czyli przekreśla poniekąd „swobodne uznanie".

Jeśli na terenie jednego ministerstwa są możliwe takie dysharmonie — to cóż dopiero na terenach sześciu resortów!

*

Rzecz szczególna, że w ustawie dotychczas obowiązującej, z r. 1934 zupełnie pominięto istnienie C. B. F., a wspomina się tam tylko o możliwości powołania do życia (art. 6 punkt 3) **„rady filmowej"**, jako **„ciała doradczego"** w zakresie „popierania wytwórczości krajowej i opieki nad filmem, jako czynnikiem, służącym kulturze państwowej, społecznej i artystycznej".

Jest to podwójne nieporozumienie. Przede wszystkim takiej rady nie należy identyfikować z Radą Naczelna Przemysłu Filmowego, ani jej przeciwstawiać. Powtóre, taka rada była pomyślana, jako „ciało doradcze" przy organie, który był pomyślany, jako centralny ośrodek dyspozycyjny. O tym ośrodku ustawa nawet nie wspomina, a przez to i powołanie rady stało się, w tych warunkach, nieaktualne.

Stanie się ta kwestia znów aktualną dopiero przy nowelizacji ustawy, która, jak pisaliśmy, jest już anachronizmem.

Nowa ustawa powoła zapewne do życia dawny projekt prof. Błeszyńskiego, przewidujący Centralne Biuro Filmowe — **centralne de facto, a nie de nomine** — przy którym dopiero może powstać, jako organ społeczny doradczy, znowelizowana rada kultury filmowej.

Nasuwa się więc następująca kolejność prac:

1) nowelizacja ustawy z r. 1934;

2) utworzenie prawdziwego Centralnego Biura Filmowego z odpowiednio szerokim zakresem uprawnień;

3) powołanie do życia rady kultury filmowej, nie kolidującej bynajmniej z Radą Naczelną Przemysłu Filmowego, która ma inne zupełnie zadania i kompetencje.

UKŁAD POMIĘDZY ZWIĄZKIEM POLSKICH ZRZESZEŃ TEATRÓW ŚWIETLNYCH A POLSKIM ZWIĄZKIEM PRODUCENTÓW FILMOWYCH

W dniu 20 kwietnia 1939 r. nastąpiło podpisanie układu pomiędzy Związkiem Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych, a Polskim Związkiem Producentów Filmowych.

Ze względu na wagę tego dokumentu dla przyszłości polskiej produkcji i kinematografii podajemy go w całkowitym brzmieniu:

1. Polski Związek Producentów Filmowych, na podstawie decyzji powołanej przez siebie komisji, wydawać będzie organizacyjne zezwolenia na produkcję długometrażowych filmów polskich. Właściciele kin prowincjonalnych wynajmować będą jedynie te filmy polskie, a szczególnie wypłacać będą producentom zaliczki, bądź gotówkowe, bądź wekslowe, jedynie tym producentom, którzy wylegitymują się odnośnym zezwoleniem organizacyjnym Polskiego Związku Producentów Filmowych na produkcję danego filmu.
2. Zasady, na podstawie których Polski Związek Producentów Filmowych wydawać będzie zezwolenia na produkcję filmów polskich, ustalone będą w drodze wewnętrznych uchwał Polskiego Związku Producentów Filmowych, jednak z zachowaniem warunków ustalonych obopólnie w niniejszym porozumieniu.
3. Zezwolenia wydawane będą na specjalnych drukach zaopatrzonych w kolejny numer i zawierać będą obowiązkowe dane dotyczące firmy i osób właściciei tej firmy, tytułu filmu, koncesjonowanych biur wynajmu, którym powierzono eksploatację filmu, atelier w którym ma być wyprodukowany oraz przypuszczalny termin rozpoczęcia prac w atelier.
4. Eksploatacja filmów polskiej produkcji może być powierzona jedynie koncesjonowanym biurom wynajmu filmów.
5. Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych natychmiast po zawarciu niniejszego układu powiadomi o nim wszystkie kina prowincjonalne, zaznaczając w swym okólniku, że robienie umów na wynajem filmu polskiego i zaliczkowanie tych umów jest dopuszczalne dopiero od chwili wydania zezwolenia na produkcję filmu.

   Umowy zawierane przez właścicieli kin i zaliczkowane przed wydaniem zezwolenia na produkcję danego filmu nie będą bronione, ani przez Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych, ani przez Polski Związek Producentów Filmowych.

   Polski Związek Producentów Filmowych zawiadamiać będzie na piśmie Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych o każdym wydanym przez siebie zezwoleniu na produkcję filmu polskiego natychmiast po wydaniu tego zezwolenia.
6. Ogłoszenia o filmach polskich, które mają być wyprodukowane, mogą być publikowane dopiero po uzyskaniu zezwolenia na produkcję tego filmu. Dotyczy to zarówno reklamy bezpośredniej jak i reklamy pośredniej.
7. Na 7 dni przed rozpatrywaniem podania producenta o zezwolenie na produkcję filmu polskiego — Polski Związek Producentów Filmowych zawiadomi piśmiennie Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych o wpłynięciu podania. W razie zgłoszenia przez Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych umotywowanych zastrzeżeń natury finansowej przeciwko wydaniu zezwolenia danemu producentowi na produkcję danego filmu, Polski Związek Producentów Filmowych weźmie te zastrzeżenia pod uwagę przy rozpatrywaniu podania, żądając uregulowania sprawy, względnie złożenia zapisu na rozpatrzenie jej przez sąd polubowny w określonym terminie.
8. Zmiana firmy produkcyjnej może nastąpić jedynie po uzyskaniu nowego zezwolenia na produkcję filmu z zastrzeżeniem, że nowa firma produkcyjna zobowiąże się wykonać wszystkie zobowiązania przyjęte wobec właścicieli kin przez poprzednią firmę, oraz udzielenia odpowiednich gwarancyj na wykonanie tych zobowiązań równowartościowych z odpowiedzialnością poprzedniej firmy produkcyjnej.

   W tych wypadkach Polski Związek Producentów Filmowych powiadomi Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych o zamierzonej zmianie firmy produkcyjnej z tym, że Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych w ciągu dni 14-tu zarządzi zarejestrowanie wszystkich umów zawartych ze starą firmą produkcyjną i rejestr tych umów poda do wiadomości Polskiego Związku Producentów Filmowych.

   Polski Związek Producentów Filmowych nie ma obowiązku przyjmowania do wiadomości umów, zameldowanych przez Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych po upływie powyższego terminu 14 dni.
9. Polski Związek Producentów Filmowych nie odpowiada za zobowiązania firmy produkującej film, która otrzymała zezwolenie na produkcję filmu.

   Przy udzielaniu jednak zezwolenia na produkcję filmu — Polski Związek Producentów Filmowych będzie brał pod uwagę: możliwe zastrzeżenia co do tematyki tych filmów, odpowiedzialność finansową producenta, przygotowanie fachowe producenta, względnie zgłoszonych współpracowników.
10. W stosunku do nowych producentów — Polski Związek Producentów Filmowych zażąda wylegitymowania się z odpowiednich kapitałów potrzebnych do produkcji, bądź też w wypadkach wątpliwych, zarządzi w porozumieniu ze Związkiem Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych zdeponowanie w Radzie Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce, — lub we wskazanej przez nią instytucji kredytowej — zaliczek zarówno gotówkowych, jak i wekslowych, wpłaconych przez kina. Zaliczki te wypłacone będą producentowi, względnie osobom przez niego wskazanym, w 3-ch tygodniowych ratach, poczynając od 7-go dnia od wejścia producenta do atelier.
11. Polski Związek Producentów Filmowych wydawać będzie zezwolenia na produkcję filmów polskich jednej firmie maksymalnie na dwa filmy równocześnie. Dopiero po zrealizowaniu jednego z tych filmów, producent może otrzymać zezwolenie na przystąpienie do produkcji następnego kolejnego t. j. 3-go filmu itd.
12. Wynajęcie filmu polskiego nie może być uzależnione od równoczesnego wynajmu filmów zagranicznych.
13. Producent filmowy zobowiązany jest do: asekuracji negatywów na okres czasu od rozpoczęcia produkcji aż do wyprodukowania pierwszych 3-ch kopij danego filmu.
14. Obie organizacje udzielają, po wspólnym porozumieniu, rozporządzalnych sankcyj organizacyjnych dla wykonania uchwał i zarządzeń w stosunku do członków obu organizacyj we wszystkich wypadkach, gdy zarządzenia te wydane będą na skutek wykonywania niniejszego układu.
15. Wszystkie sprawy sporne mogące powstać pomiędzy producentami, względnie firmami eksploatującymi ich filmy, a właścicielami kin prowincjonalnych na tle wykonywania niniejszego układu, rozpatrywane będą przez sąd polubowny, ukonstytuowany i orzekający na podstawie osobnego regulaminu, który zostanie opracowany wspólnie przez obie układające się organizacje, oraz na podstawie przepisów K. P. C., tak, że niniejszy układ jest jednocześnie zapisem kompromisarskim na sąd polubowny, obligującym z jednej strony wszystkich członków Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych, oraz wszystkich organizacyj wojewódzkich Właścicieli Kin, z drugiej strony wszystkie firmy produkujące filmy polskie, które otrzymały zezwolenie na produkcję filmu polskiego, względnie firmy, którym producent powierzył eksploatację filmów polskich zgodnie z zezwoleniem, o czym winna być umieszczona specjalna wzmianka w zezwoleniu na produkcję filmu polskiego.
16. Sąd polubowny urzędować będzie w Warszawie.
17. Układ niniejszy zawierają obie organizacje na jeden rok, z tym, że o ile nie zostanie on wymówiony na 3 miesiące przed upływem tego terminu rocznego, będzie on automatycznie prolongowany na rok następny i tak dalej z jednego roku na drugi rok.

*

Po wielu latach różnych prób jest to pierwsze porozumienie międzyorganizacyjne, które śmiało i zdecydowanie zmierza do tępienia niesolidności kupieckiej, obrony interesów zarówno kin, jak i solidnych producentów, oraz kładzie pierwsze podwaliny pod restytuowanie zachwianego zaufania kupieckiego, bez którego niema kredytu.

Redakcja nasza uważa za słuszne złożenie gratulacji wobec tego sukcesu prezesom obydwu organizacyj, które układ zawarły p. Dękierowskiemu i p. Zagrodzińskiemu, przy czym wyraża nadzieję, że ten dobry przykład nie pozostanie bez precedensu.

Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych prowadzi z Polskim Związkiem Przemysłowców Filmowych również prace nad konwencją. Prace te, ciągnące się z przerwami od 1934 roku, pomimo wielu trudności dobiegają prawie końca i mamy nadzieję, że już niezadługo będziemy mogli powitać drugi z kolei układ branżowy pomiędzy dostawcami i odbiorcami.

Data pierwszego układu zbiega się z datą, objęcia prezesury Rady Naczelnej przez p. Dękierowskiego. Fakt ten uważamy za dobrą wróżbę dla jego kadencji i jesteśmy przekonani, że w okresie prezesury p. Dękierowskiego, pod auspicjami Rady Naczelnej nastąpi całkowite unormowanie stosunków w przemyśle filmowym i skierowanie pracy naszych filmowców na właściwe tory, co w rezultacie wpłynie na podniesienie „morali" branży oraz na zaufanie społeczeństwa do polskich ludzi filmu.

OD WYDAWNICTWA

Dotychczasowy Redaktor Naczelny naszego wydawnictwa p. Wiesław Bończa-Tomaszewski w związku z objęciem innego stanowiska przekazał kierownictwo redakcji „Aktualności" p. Leonowi Brunowi.

P. Bończa-Tomaszewski pozostaje nadal współpracownikiem naszego wydawnictwa.

WIĘCEJ SZCZEROŚCI I ODWAGI!

(Na marginesie wspólnej uchwały)

Powracamy tu do czterech tez, uchwalonych dn. 27 marca r.b., na wspólnej konferencji Zarządów i Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych, oraz Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych.

Cztery uchwalone tam tezy mogą z naszej strony liczyć tylko na całkowite uznanie, tym bardziej, że są to, w gruncie rzeczy, postulaty niezależnej krytyki, które piszący te słowa głosił i uzasadniał od wielu lat.

Oto one:

1) Aktualne warunki polskiej produkcji filmowej nie dają możliwości realizowania filmów, odpowiadających ambicjom polskich twórców filmowych i wymaganiom publiczności.

2) Jest rzeczą konieczną prowadzenie walki o podniesienie poziomu artystycznego produkcji. Zebrani postanawiają ściśle współpracować w organizowaniu odpowiedniej akcji na terenie przemysłu i prasy.

3) Warunkiem koniecznym podniesienia poziomu artystycznego polskiej produkcji filmowej jest przywrócenie twórcom swobody artystycznego wypowiadania się.

4) Nakazem chwili obecnej jest zmiana tematyki filmowej, wyrwanie filmu z zakłamanego kręgu sprzecznych z rzeczywistością polską konwenansów i szukanie tematów o wyraźnym obliczu ideologicznym.

Przyjrzyjmy się bliżej tym tezom.

Pierwsza stwierdza obecny smutny stan rzeczy, druga jest ofertą do współpracy „w terenie" z prasą, czyli z krytyką (oczywiście niezależną, a nie „wzmiankarską"), trzeci uważa „przywrócenie (?) twórcom swobody" za konieczny warunek powodzenia tej akcji, a czwarty zgadza się na zwrot w tematyce w kierunku ideologicznym (czytaj: narodowym).

O dzisiejszym smutnym stanie rzeczy rozwodzić się nie ma potrzeby. Przejście natomiast „realizatorów i techników", czyli „twórców dzieła filmowego" do obozu niezależnej krytyki, wypowiadającej zdanie społeczeństwa — uważamy za doniosły etap na drodze do przełomu w produkcji krajowej, ale....

Ale za warunek tego pozytywnego przełomu bynajmniej nie uważamy „przywrócenia (?) twórcom swobody artystycznego wypowiadania się", bo to jeszcze nie wystarcza, bo to nie daje gwarancji dostatecznej w sensie podniesienia poziomu produkcji. Nie o „przywrócenie" tu chodzi, lecz o dokładne rozgraniczenie czynności producenta od czynności reżysera oraz innych twórców zbiorowego dzieła, jakim jest film.

Producent bowiem przyczynia się do stworzenia filmu zaledwie w połowie jako inicjator i organizator produkcji. „Czynność jego kończy się tam, gdzie zaczyna się czynność artystyczna. Merkury to nie wszystko. Pierwiastek dionizyjski decyduje. Decyduje talent, polot, natchnienie. Decydują rzeczy nieuchwytne i niezrozumiałe, ba! zgoła obce ludziom, którym się zdaje, że kierują produkcją filmową. W rzeczywistości, kierują tylko jej stroną materialną z uszczerbkiem nieraz dla tej strony artystycznej, czyli istotnej".

(„Przenoszenie powieści na ekran". L. B. „Kurier Polski" z dnia 16 kwietnia r.b.).

Za tę stronę istotną odpowiedzialny jest scenarzysta, odpowiedzialny reżyser i jego pomocnicy, odpowiedzialny cały zespół wykonawców). Z chwilą zatem „rozgraniczenia" czy „przywrócenia swobody" — odpowiedzialność wyłączna za artystyczny poziom filmu i za jego klimat duchowy spadnie na „twórców".

Nie znaczy to jednak, by teraz byli oni *wolni od częściowej odpowiedzialności za to, co się dzieje na naszych ekranach. Przeciwnie — muszą pp. realizatorzy i technicy podzielić się nią z pp. producentami.* Zwalanie wyłącznej odpowiedzialności na tych ostatnich uważamy za niesprawiedliwość i nielojalność. Tym bardziej, że w tych poszczególnych wypadkach — a było ich sporo — kiedy realizatorzy nakręcali filmy zupełnie samodzielnie — ani artystyczny ich poziom, ani sukces materialny nie były wyższe od produkcji normalnych. Raczej przeciwnie. Każdy czytelnik, świadomy rzeczy, może twierdzenie to poprzeć przykładami.

*

O ile więc podpis zarządu Związku Dziennikarzy i Publicystów filmowych jest zrozumiały pod uchwalonymi dn. 27 marca czterema tezami — o tyle nie są tam na miejscu podpisy członków zarządu Stowarzyszenia Realistów i Techników, którzy ponoszą częściową odpowiedzialność za obecny niski poziom i fałszywe nastawienie produkcji krajowej.

Wspólne ich wystąpienie z organizacją prasy i krytyki traktować należy, jako chęć uchylania się od tej odpowiedzialności i zwalenia jej wyłącznie na barki producentów.

Nie mamy bynajmniej zamiaru bronić tych ostatnich, ale nie chcemy również pokrywać nielojalności i nieszczerości tych pierwszych.

Byłoby natomiast w porządku, gdyby zarząd Realizatorów i Techników skierował do swoich własnych członków wezwanie, by w czynnościach swoich kierowali się pobudkami ambicji twórczej i rzetelności zawodowej, czym przyczynią się skutecznie do dźwignięcia poziomu produkcji.

Ale do tego potrzeba więcej odwagi i szczerości, niż było jej we wspólnym wystąpieniu z prasą.

L. B.

Leon Brun

Szukamy dróg dla eksportu filmów polskich

Sprawa eksportu filmów polskich stoi właściwie na martwym punkcie, od czasu wynalazku filmów dźwiękowych.

W Stanach Zjednoczonych, gdzie czynne są dwa specjalne przedsiębiorstwa w tym zakresie, import filmów polskich ogranicza się do ośrodków emigracyjnych. Gdzie indziej, np. we Francji, filmy polskie wyświetlane są dorywczo w kinach dzielnicowych na przemianę z filmami żargonowymi, tak, że krytyka francuska nie odróżnia jednych od drugich.

To samo dzieje się w innych państwach...

Taka dorywcza, często rabunkowa, gospodarka eksportowa przynosi nam więcej szkody, niż pożytku.

Nie zgadzamy się z opinią, kursującą w pewnych sferach, że dopóki państwo nie weźmie tych spraw w swoje ręce, nic zrobić nie można.

Państwo ma wiele innych ważniejszych funkcyj, niż handel obrazkami filmowymi.

A zresztą państwo, przynajmniej w Polsce, chętnie przekazuje część swoich uprawnień organizacjom społecznym albo nawet przedsiębiorstwom prywatnym, gdy stoją one na wysokości zadania. Tak np. Rada Naczelna Przemysłu Filmowego, uprawniona do załatwiania niektórych formalności przywozowo-wywozowych, jak przydział dewiz i t. d., skutecznie odciąża urzędy państwowe na tym odcinku.

Ale to są tylko formalności. Nam chodzi o coś znacznie poważniejszego: o politykę eksportową, połączoną z propagandą i zdobywaniem rynków.

Sądzimy, że powinna powstać — może nawet przy Radzie Naczelnej Przemysłu Filmowego — *specjalna organizacja eksportu*, obsadzona przez ludzi z odpowiednim fachowym wykształceniem (absolwentów W. S. H.). W organizacji tej powinno być również powołane do życia biuro *propagandy produkcji polskiej w prasie zagranicznej*, obsługiwane przez dziennikarzy filmowych, znających obce języki (są tacy!). Wychodzimy bowiem z założenia, że towar należy naprzód zareklamować, a potym sprzedać.

To biuro propagandy winno być utrzymywane z części zysków, osiągniętych z eksportu filmów polskich

Co się tyczy systemu pracy samej organizacji eksportowej — to powinna ona opierać się na nowoczesnych metodach kupieckich, a więc np. wejść w kontakt z Tow. Eksportowym i skorzystać z jego licznych agend. Mając w swoich rękach całą produkcję, organizacja będzie mogła modulować swoje ceny na poszczególnych rynkach zależnie od koniunktur lokalnych, dbając o zachowanie wartości towaru. Nie mogło być o tym, oczywiście, mowy, dopóki podaż filmów polskich na rynku światowym była w rękach przygodnych eksporterów, którzy często deprecjonowali towar, aby go tylko zbyć, zwłaszcza w obawie przed konkurentem.

Nadto, trzeba zauważyć, że przygodni eksporterzy sprzedawali na wyłączny swój dochód, w którym nie partycypował producent, co było podwójnie niesłuszne, bo film należy traktować nie tylko, jako towar, ale i jako dzieło sztuki. Otóż w zakresie własności artystycznej (praw autorskich) panuje zasada, że twórca, idąc za dziełem (en suivant son oeuvre) ciągnie z niego dochód. W danym przypadku twórcą jest producent; ale prawo korzystania z dochodów za eksport może być rozciągnięte również na współtwórców (reżyser, scenarzysta, technik, aktor).

Reasumując: biuro propagandy eksportu filmów polskich należy powierzyć fachowym dziennikarzom, a samą organizację eksportu — wykwalifikowanym handlowcom-eksporterom z W. S. H. i z izb handlowych.

Zanim to nastąpi, rzućmy pobieżnie okiem na rynki, o których zdobycie musimy się pokusić.

Przede wszystkim, jedna uwaga! Nie każdy film nadaje się do eksportu. Wchodzą tu w grę względy wyższej natury — prestiżowe, propagandowe i polityczne. Pewna segregacja musi być przewidziana, bądź to w urzędzie cenzury, bądź w Radzie Naczelnej, bądź w organizacji eksportowej.

Najlepiej zaś będzie, jeśli zajmie się tym nowa ustawa, proponowana przez nasze czasopismo, ustawa, przewidująca specjalną wizę eksportową, na wzór projektu statutu kinematografii francuskiej.

System prohibicyjnych stawek wywozowych tutaj nie wystarczy. Przypomnijmy sobie choćby głośną z przed kilku lat aferę z „Wiatrem od morza", filmem osnutym na książce St. Żeromskiego. Otóż film ten, odpowiednio „spreparowany" był wyświetlany za granicą — zwłaszcza na Bałkanach — jako atut propagandy niemieckiej! Krótko mówiąc: aby się coś podobnego nie mogło powtórzyć, każdy film polski musi być wyświetlany za granicą bez zmian i przeróbek, a więc musi czuwać nad nim odpowiedzialna organizacja (zamiast często nieodpowiedzialnych przygodnych eksporterów). Nadto, musi być wprowadzona specjalna cenzura eksportowa, czy to w Naczelnej Radzie Przemysłu Filmowego, czy w porozumieniu z nią, lub pod kontrolą C. B. F.

Przechodząc do krótkiego przeglądu rynków do zdobycia, stawiamy na czele Anglię i Imperium Brytyjskie, gdzie Polska, w związku z najnowszą serią wypadków politycznych, jest popularna, a nawet „modna". Swiadczą o tym aktualności filmowe polskie, wyświetlane w kinach angielskich p. t. „Do you know our Poland?" (Czy znacie naszą Polskę?).

Ponieważ Polska interesuje Anglików przede wszystkim, jako domniemany sojusznik, więc najwięcej mogą liczyć na powodzenie krótkie dodatki wojskowe, w których wyspecjalizował się p. Eugeniusz Jaryczewski.

Warto zanotować, dla orientacji, zahamowanie produkcji angielskiej wskutek alarmów wojennych, bowiem kapitały co tchórzliwsze odpłynęły do Ameryki. Nadto, zauważyć się daje ucieczka od filmów kolorowych, jako mało rentownych ze względu na zwiększone koszty.

Jedno i drugie wytwarza koniunkturę, wyjątkowo pomyślną dla produkcji polskiej.

Dodajmy, że rynek imperialny brytyjski jest, pod względem liczby kin, drugim na świecie, po U. S. A.

Na drugim miejscu w Europie stawiamy *Francję*, ze względu nie tyle na pojemność rynku, ile wobec dużego i wciąż rosnącego przywozu filmów francuskich do Polski. Na rynku francuskim liczyć mogą na powodzenie dodatki krajowe o Gdyni, o C. O. P., o harcerzach, junakach, i junaczkach polskich, filmy wojskowe Jaryczewskiego, dodatki artystyczne, niektóre filmy długometrażowe... W razie trudności, można zastosować reglamentację wzajemną przywozu i wywozu (jak z Niemcami) aby sforsować wejście na rynek francuski.

Trzeba dodać, że niewłaściwe podejście do Francji ze strony przygodnych importerów z Polski, wytworzyło dokoła naszej produkcji *„une zone d'infériorité"* (krąg niższości), co powinno uledz zmianie.

N i e m c y. Specjalna umowa reguluje wymianę filmów niemieckich i polskich w stosunku 1 : 10 na niekorzyść Polski. Stosunek zresztą teoretyczny, bo w praktyce Niemcy sprzedały do Polski w ciągu 2 lat 60 swoich filmów, a kupiły 4. Nie wdając się w meritum sprawy, stwierdzimy tylko, że z naszej strony poświęcono interesy filmowe dla interesów rolnictwa, jako ważniejszych.

Umowa polsko-niemiecka kończy się w tych dniach. Ulegnie ona bądź prolongacie na tych samych warunkach, bądź nowelizacji na zasadach słuszniejszych.

Warto zresztą zauważyć, że przywóz filmów zagranicznych do Niemiec stale się zmniejsza. W r. 1929 rynek niemiecki skonsumował 390 filmów zagranicznych, a w r. 1938 już tylko 72, z czego na Stany Zjednoczone przypada 37, na Francję 24, na Włochy 7, a na inne kraje po 2 lub 1. Na taki rynek, zamknięty i samowystarczalny, dostać się będzie można tylko na zasadzie reglamentacji. Skoro Niemcom zależy na wyświetlaniu swoich filmów w Polsce, to powinni za to zapłacić otwarciem swego rynku dla produkcji polskiej. Nastąpi to niewątpliwie wówczas, kiedy interesy filmu polskiego przestaną być lekceważone w umowach polsko-niemieckich.

Włochy. Koniunktura na rynku włoskim jest dla nas pomyślna wobec wycofania się z niego placówek amerykańskich i wobec zadrażnionych stosunków z Francją. Wyjątkowo dużo mógłby tu zdziałać nasz ambasador przy Kwirynale, energiczny, zdolny i popularny gen. Wieniawa-Długoszewski. Cieszy się on, jak wiadomo, wielką sympatią społeczeństwa i rządu włoskiego. Sam jest literatem i nawet próbował — z powodzeniem — swoich sił, jako scenariopisarz i ekspert w filmach wojskowych.

Rynek włoski niesłusznie jest lekceważony przez naszych producentów. Żyją na nim jeszcze reminiscencje polskie, dzięki dwóm słynnym niegdyś „gwiazdom" pochodzenia polskiego — Helenie Makowskiej i Soawie (Stanisławie) Gallone...

Co do krajowej produkcji włoskiej, jest ona zakrojona w przyszłości na ogromną skalę (jak wszystko, co planuje Mussolini), ale na razie potrzeb rynku nie pokrywa. Należy dodać, że sprawą importu zajmuje się tam państwowe biuro zakupów, z którym łatwiej nawiązać kontakt, niż z poszczególnymi prywatnymi biurami. Dla lokaty produkcji polskiej na rynku włoskim okazja jest bardzo pomyślna, a raz wprowadzona do Włoch nasza produkcja już tam się utrzyma.

Rumunia. Koniunktura jest obecnie i tam korzystna wobec pozytywnego nastawienia do filmów europejskich z wyjątkiem filmów niemieckich. Korzysta z tego produkcja francu-

ska, a mogłaby skorzystać i polska, gdyby była czynniejsza na rynku rumuńskim.

*

Przechodząc z kolei do rynków egzotycznych, zaczynamy od rynku zupełnie u nas nieznanego: Filipin. Jest to rynek chłonny i zamożny: sama Manilla posiada 42 kina, a niektóre z nich ogromem i przepychem przewyższają kina warszawskie. Ogółem jest na Filipinach 235 kin. Wyspy te mają swoją własną produkcję, sięgającą 40 filmów rocznie! Oczywiście zdobycie rynku filipińskiego dla pojedyńczego eksportera jest nonsensem czy fantazją, ale zupełnie inaczej przedstawia się sprawa, gdy eksport uprawiać masowo. Należy dodać, że warsz. Tow. Eksportowe ma swoją agenturę w Manilli. I jeszcze jedno: rynek filipiński jest grubo większy i zamożniejszy od rynku np. litewskiego... A jednak na Litwę sprzedano już koło 30 filmów polskich...

Mandżukuo. To nowe, przez Japończyków utworzone państwo, liczy 33 miliony mieszkańców, a więc bez mała tyleż, co Polska. Ważniejsze miasta: Charbin (460 tys. mieszkańców), Mukden (360 tys.), Tsintsao (310 tys.). Mandżukuo ma swoją produkcję, ale i filmy polskie w latach 1923 — 26 szły tam bardzo dobrze. Afisze ze Smosarską widniały często na murach Mukdenu czy Charbina. Płacono wówczas po 500 dol. (czyli prawie 5000 zł) za przeciętny film. Że ten rynek z czasem zniknął z „przestrzeni życiowej" produkcji polskiej — to już wina naszych producentów, którym nie chciało się „tak długo" czekać na pieniądze. Ten szczegół przemawia również na rzecz przejęcia spraw eksportowych przez jedną centralną organizację. Dodamy jeszcze, że w Charbinie są Polacy-filmowcy i że rynek mandżurski może być łatwo odzyskany, zwłaszcza przez początkowe znaczne obniżenie cen, co pozwoli skutecznie konkurować z Ameryką.

Tak zresztą robili i Amerykanie, zdobywając po wojnie rynki europejskie, dzięki bajecznie niskim cenom (200 — 250 dol.), które następnie wyśrubowali do zawrotnej wysokości.

Afryka Południowa, kraj bardzo zamożny, 275 kina. Johannesburg liczy 272 tys. mieszkańców białych i posiada kina — olbrzymy, po 2500 i 2000 miejsc. Capetown (160.000 białych), Durban (95.000 ludności białej) itd., są to miasta bogate, z dużą frekwencją w kinach. Panuje tu, oczywiście, produkcja amerykańska, angielska, ale i polskie filmy mogłyby liczyć na zbyt, zwłaszcza z dubbingiem angielskim.

Wenezuela sprowadza do 360 filmów (amerykańskich) rocznie! Prawem kontrastu możnaby i tam zaszczepić produkcję polską.

Syria zaczyna bojkotować filmy francuskie i sprowadzać z Egiptu produkcję arabską. Koniunktura dla nas pomyślna.

Pomyślna koniunktura dla filmów polskich jest również w *Grecji,* która szuka filmów tanich, w *Bułgarii,* która ucieka od produkcji U. S. A., w *Szwajcarii,* gdzie film polski zupełnie jest nieznany, w *Holandii,* gdzie największe kina są w ręku B-ci Tuszyńskich, pochodzących z Polski, na *Węgrzech,* gdzie dotąd produkcja polska nie dotarła, choć warunki polityczne jej sprzyjają, w *Portugalii,* która coraz milej wita filmy europejskie, przesyciwszy się produkcją amerykańską, w *Japonii,* gdzie filmy amerykańskie bardzo niechętnie są widziane, wreszcie w *Palestynie,* gdzie przebywa mnóstwo Żydów z Polski, żywiących bądź co bądź pewien sentyment do produkcji nie tak obcej, jak inne.

*

A oto, w krótkich słowach, konkluzja: żeby wywalczyć dla produkcji krajowej większą przestrzeń życiową — trzeba zdobyć rynki zagraniczne. Dotychczas nasz eksport zdany był na łaskę dorywczych, często nieodpowiednich, pośredników.

Tam, gdzie pojedyńczy eksporter, oferując mały wybór i w sposób niewłaściwy, niewiele wskórał — więcej zdziałać może specjalny kartel sprzedażny, posiadający wyłączność eksportu filmów krajowych pod kontrolą Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego.



Vivian Leigh i Richardson w filmie „Sudan"
Fot. N. F. C.

„Femika-Film" powraca do pracy

Znana ze swych dwóch poprzednich filmów „Ordynat Michorowski" i „Trójka hultajska", firma „Femika-film" wznawia swoją działalność.

Jak wiadomo, firmie „Femika-film" ogłoszono w lipcu r. ub. upadłość, przez co siłą faktu prace przy realizacji następnych filmów zostały wstrzymane. Obecnie, po umorzeniu upadłości, „Femika-film" przystępuje do realizacji filmu p. t. „Boga Rodzico...", który stanowić ma dalszy ciąg filmu „Pod Twoją Obronę..."

Kierownictwo całości prac nad filmem objął autor scenariusza „Pod Twoją Obronę..." reżyser Edward Puchalski. Z aktorów ujrzymy w tym obrazie Marię Bogdę, Tamarę Wiszniewską, Teklę Trapszo, Adama Brodzisza, Kazimierza Junoszę-Stępowskiego, Władysława Waltera, Czesława Kalinowskiego, Stanisława Wolińskiego, Leona Łuszczewskiego i innych. Reżyserię powierzono Janowi Fethke i Henrykowi Korewickiemu.

Należy nadmienić, że „Femika-film" reguluje wszystkie zaległe zobowiązania, powstałe przed ogłoszeniem upadłości.

K.

FILM POLSKI A WYSTAWA POWSZECHNA W NOWYM JORKU

Dnia 30-go kwietnia nastąpiło otwarcie wielkiej wystawy międzynarodowej w Nowym Jorku, gdzie, jak wiadomo, Polska ma swój własny, imponujący pawilon.

Ni wiemy jednak, czy w pawilonie polskim znajduje się odpowiednia sala z instalacją dla pokazów filmowych. Jeśli takiej sali nie przewidziano, to jeszcze czas, by błąd ten naprawić.

A jeśli nasz przemysł filmowy nie był dotąd powołany do współpracy w pawilonie polskim — to niechby tę lukę wypełniono w ostatniej chwili.

Zwracamy uwagę, że w związku z wydarzeniami w polityce światowej, ku Polsce zwraca się życzliwe zainteresowanie Stanów Zjednoczonych i że tą pomyślną koniunkturę należy wyzyskać na wystawie nowojorskiej.

Społeczeństwo amerykańskie lubi widowiska. Mentalność jego jest, jeśli się tak wyrazić można, spektakularna, bo nastawiona w tym kierunku przez olbrzymi rozwój reklamy handlowej.

Chcąc zatem oddziaływać na Amerykanów, należy przede wszystkim, w celach propagandowych, wykorzystać potęgę kina.

Zrozumiała to np. Francja, instalując w swoim pawilonie specjalne kino, gdzie, poza najlepszymi filmami produkcji francuskiej, wyświelać się będzie 16 filmów, specjalnie dla wystawy nakręconych, o charakterze propagandowym, turystycznym i prestiżowym.

Nie wiadomo, czy pomyślano i u nas o czymś podobnym, ale jeśli nie, to wypada przynajmniej w ostatniej chwili zapomnienie to nadrobić. W interesie właśnie pawilonu polskiego. Doświadczenie choćby zeszłorocznych Targów Wschodnich uczy, że bezpłatne pokazy filmowe wpływają bardzo znacznie na zwiększenie frekwencji.

A zatem: primo, należy urządzić w pawilonie dużą salę kinową; secundo — zaopatrzyć ją w aparaty projekcyjne krajowe *(Jarosz, Szmidt),* bynajmniej nie gorsze, jeśli nawet nie lepsze, od amerykańskich; tertio — należy wyświetlać krótkie filmy, którymi istotnie możemy zaimponować Ameryce, a więc: serię filmów, prezentujących armię polską (prod. rotm. Jaryczewskiego); serię filmów, przedstawiających rozwój Gdyni (Bil, Petersile); serię filmów, przedstawiających budowę C. O. P., zaporę wodną w Rożnowie i t. d. Wiemy, że trafić do publiczności amerykańskiej z filmem polskim na Broadway, czy Hollywood Boulevard jest w tej chwili dla nas niepodobieństwem. Tym bardziej zatem należy korzystać z okazji, jaką da milionowa frekwencja tłumów na wystawie i w pawilonie polskim, dla pokazania filmów, które zwykłym trybem nie trafiłyby nigdy na ekrany w U. S. A.

Jeśli o tym dotąd nie pomyślano, — to niewątpliwie wina Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce, ale jeszcze większa wina Komitetu Pawilonu Polskiego na Wystawie Nowojorskiej, że nie zwrócił się do Rady o skuteczne poparcie propagandy naszego państwa na tym, tak doniosłym odcinku.

Zło, powtarzamy, jeszcze może być powetowane, przynajmniej częściowo, bo wystawa potrwa kilka miesięcy.

Ale nie wolno tracić ani chwili!

O NOWELIZACJĘ USTAWY FILMOWEJ

W poprzednim numerze „Aktualności" poruszyliśmy sprawę konieczności nowelizacji ustawy filmowej. Obecnie wskażemy w krótkości, jakie zmiany i jakie uzupełnienia niezbędne są w ustawie filmowej ze względu na palącą potrzebę skierowania sprawy kinematografii na właściwe tory, danie jej podstaw egzystencji, zapewnienie samowystarczalności i właściwej roli, jaką winna w naszym życiu społecznym i ekonomicznym odegrać.

ZMIANY

Ustawa filmowa przewiduje powołanie do życia rady filmowej jako ciała doradczego w zakresie popierania krajowej wytwórczości filmowej i opieki nad filmem, jako czynnika, służącego kulturze państwowej, społecznej i artystycznej.

Jak to w oddzielnym artykule zaznaczamy, myśl stworzenia takiego organu doradczego powstała jednocześnie z projektem utworzenia Centralnego Biura Filmowego jeszcze w 1927 r. Związek Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych powołał wówczas do życia — jako tymczasowy organ zastępczy — radę do spraw kultury kinematograficznej.

Wobec tego jednak, że Centralne Biuro Filmowe nie otrzymało właściwego zakresu pracy i od pierwszych chwil swego istnienia, tj. od 1929 r., pozostaje w dalszym ciągu jedynie organem cenzury filmowej, to istnienie rady do spraw kultury filmowej było zbędnym i instytucja ta została zlikwidowaną.

Ustawa o filmach i ich wyświetlaniu, ogłoszona w 1934 r. zupełnie pominęła zagadnienie scentralizowania wszystkich spraw dotyczących kinematografii w jednym biurze centralnym i o t. zw. dziś Centralnym Biurze Filmowym — nic nie wspomina.

Z tego też powodu i organ doradczy, ustanowiony w ustawie filmowej pn. Rady Naczelnej, nie został wprowadzony w życie, gdyż nie wiadomo dokładnie przy jakiej instytucji państwowej i dla jakiej instytucji państwowej miałby ten organ funkcjonować.

Tego rodzaju instytucja, którą nie należy mieszać co do zadań i charakteru z Radą Naczelną Przemysłu Filmowego, jest jednak pożądaną, ale po to, by mogła dać korzyści realne, należy przed tym, przez odpowiednią zmianę ustawy filmowej, powołać do życia specjalną instytucję, centralizującą wszystkie zagadnienia filmowe w państwie, instytucję, która wówczas miałaby prawo nosić wielomówiącą nazwę Centralnego Biura Filmowego. Współpraca takiego biura Filmowego z państwową radą do spraw kultury filmowej (a nie radą filmową), dałaby z pewnością wyniki b. ciekawe. Zaznaczamy, że powołanie do życia tego państwowego organu doradczego jest celowe i słuszne dopiero z chwilą nadania Centralnemu Biuru Filmowemu właściwych uprawnień i określenia właściwego zakresu pracy. Mamy tu na myśli taką strukturę C. B. F., jaka była pomyślana jeszcze w 1927 i 1928 r. i opracowana w szczegółach przez ówczesnego naczelnego cenzora filmowego przy wydziale prasowym M. S. Wewn. p. Kazimierza Błeszyńskiego.

Ustawa filmowa wprowadziła jak gdyby dwie instancje przy cenzurowaniu filmów. Mamy dziś badanie filmów w drodze komisyjnej oraz tzw. wyższą komisję cenzuralną. Niestety od odmownej decyzji komisji ministerialnej służy zainteresowanemu odwołanie do tejże samej władzy t.zn. do tegoż Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, które bada film powtórnie, tylko w innym składzie urzędników.

W uzasadnieniu do rządowego projektu ustawy o filmach i ich wyświetlaniu (druk sejmowy nr 836 sesji zwyczajnej r. 1933-34), powtórzenie badania filmów w tej samej instancji, nazwano „postępowaniem wyjaśniającym", a cel takiego postępowania wyjaśniającego, uzasadniał rząd w sposób następujący:

„Instytucję powyższą, która przekreśla zasadę ostateczności oraz prawomocności decyzji, wprowadzono do projektu ze względów czysto utylitarnych.

Chodzi mianowicie o to, by w przypadkach, gdy władza odmówiła pozwolenia na publiczne wyświetlanie filmu, wytwórca nie był narażony na dotkliwe straty z powodu odmowy pozwolenia. W przypadkach takich pewną asekurację przed wspomnianymi stratami może stanowić możność zużytkowania nie zużytkowanych części filmu do stworzenia nowego filmu, bądź też możność poddania zakwestionowanego filmu w powtórnym badaniu w formie niezmienionej w tych zwłaszcza przypadkach, gdy stosunki bezpieczeństwa lub sytuacja w stosunku do zagranicy, które były przyczyną odmowy pozwolenia na wyświetlanie, ulegną takiej zmianie, że udzielenie pozwolenia w nowych warunkach stanie się możliwe... W ten sposób przy udzielaniu pozwoleń na publiczne wyświetlanie została wprowadzona niejako zasada dwuinstancyjności".

Jak widzimy, sami projektodawcy ustawy z zadziwiającą szczerością podkreślali, że jest to tylko fikcja dwuinstancyjności i wykazali przy tym dużą nieznajomość spraw filmowych, mówiąc np. „o możności zużytkowania niezużytkowanych części filmu do stworzenia nowego filmu" (?!). Fakt jednak potwierdzony przez projektodawców ustawy, że w razie odmowy cenzury, przedsiębiorca narażony zostaje na olbrzymie straty i że koniecznym jest złagodzenie tych ewentualnych strat, wskazuje na konieczność porzucenia dotychczasowego systemu skarłowaciałej dwuinstancyjności i stworzenia przy cenzurze filmów dwuinstancyjności prawdziwej, opartej na zasadach i pojęciach prawnych, gdyż prawo odwołania się od decyzji urzędu, do tego samego urzędu, jest zbyt małym zabezpieczeniem interesów producenta filmowego i wpływa odstraszająco na angażowanie poważnego kapitału w produkcję filmową. A wiadomo, że bez kapitału, i to kapitału prywatnego, produkcja filmowa pozostanie tak karłowatą, jak karłowatą jest wprowadzona w ustawie filmowej „niejako zasada" dwuinstancyjności.

Trzecia zmiana, która musi być koniecznie przeprowadzoną w ustawie o filmach i ich wyświetlaniu, dotyczy pozwoleń udzielanych na prowadzenie przedsiębiorstw publicznego wyświetlania filmów.

Wobec tego, że zgodnie z art. 2 pkt. 16 rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 7 czerwca 1927 r. o prawie przemysłowym (Dz. U. R. P. nr 53, poz. 468), przedsiębiorstwa publiczne wyświetlania filmów nie podlegają prawu przemysłowemu, nie mogą one też podlegać przepisom tego prawa przemysłowego o koncesjach. Stworzono więc nową fikcję, jaką jest udzielanie zezwoleń na prowadzenie przedsiębiorstw publicznego wyświetlania filmów, które w gruncie rzeczy jest niczym innym, jak koncesją. Jest to takie samo ograniczenie wolności zarobkowania, jakim jest koncesja i kwestionować celowości tego ograniczenia nie mamy wcale zamiaru. Nie uważamy jednak za właściwe, by ta fikcja koncesjonowania kin była większym ograniczeniem dla przedsiębiorcy, niż koncesja wydawana na podstawie przepisów prawa przemysłowego. W rzeczywistości tak się jednak sprawa dziś przedstawia, że biuro wynajmu filmów, które otrzymuje koncesję na podstawie prawa przemysłowego, jest przedsiębiorstwem stałym, natomiast kino, które otrzymuje zezwolenia na podstawie ustawy filmowej — jest efemerydą i żaden poważny przedsiębiorca nie powinien właściwie inwestować swych kapitałów w przedsiębiorstwo kinowe, gdyż zezwolenie to udzielane jest w praktyce tylko na jeden rok, a w bardzo nielicznych wypadkach na 2 do 3 lat.

Należy więc znowelizować ustawę filmową w tym kierunku, by raz udzielone zezwolenie, podobnie jak koncesje, było bezterminowe, a jeżeli chodzi o zabezpieczenie interesów państwa, to wystarczą tu zupełnie przepisy art. 10 ustawy filmowej, które precyzują wypadki w jakich władza może cofnąć udzielone pozwolenie.

Kapitał nie znosi niepewności. Dowolność uznania władz i zwolnienie władz od potrzeby uzasadniania odmownej decyzji prolongowania zezwolenia, muszą odstraszyć finansistów od inwestowania poważnych kapitałów w budownictwo kinowe, a wiadomo przecież, że bez odpowiedniej ilości poważnych placówek kinowych, nie może być mowy o rozwoju i potędze naszej produkcji kinowej.

To są główne zmiany, które należy wprowadzić w dotychczasowych przepisach ustawy filmowej, ale jak widzimy, dotyczą one wszystkich dziedzin życia filmowego, poruszonych właśnie w ustawie filmowej.

UZUPEŁNIENIA

Poza tym ustawa filmowa wymaga całego szeregu uzupełnień.

Przede wszystkim więc należałoby ustanowić specjalną cenzurę eksportową dla filmów i surowe kary dla przedsiębiorców, którzy by wywozili filmy polskie za granicę, bez uzyskania takiej cenzury eksportowej lub też w zmienionej formie i treści, niż ustalone przez cenzurę eksportową. Proponowane i omawiane obecnie w sferach rządowych restrykcje celne nie osiągną właściwego celu, gdyż w pewnych specyficznych wypadkach, zagraniczny nabywca filmu polskiego chętnie zapłaci nawet najwyższe cła, byle uzyskać film polski, wyświetlanie którego za granicą mogłoby być krzywdzące dla interesów Polski.

Podobne rozwiązanie przewiduje projekt ustawy filmowej francuskiej, wniesiony w dniu 30 marca rb. do izby deputowanych.

Następnie ustawa powinna zawierać przepisy, określające jakim wymogom winny odpowiadać osoby, pragnące pracować w zawodzie filmowym, czy to jako producenci, czy jako wynajemcy filmów, czy też jako przedsiębiorcy kinowi, poza tym zaś przepisy ustalające zasady pracy w przemyśle filmowym. Chodzi tu o usunięcie z branży filmowej wszystkich tych, którzy się nie mogą wykazać solidnością pracy kupieckiej, którzy mają za sobą grzechy w postaci np. wypuszczania czeków bez pokrycia, złośliwych upadłości itp., jak również zabezpieczenie wynagrodzenia współtwórców filmowych.

Ustawa filmowa powinna też nie dopuszczać do kraju filmów zagranicznych, pochodzących z zagranicznych placówek, które w ten, czy inny sposób przyczyniły się do wyświetlania za granicami państwa fil-

mów szkodliwych dla interesów narodowych Polski. Zmusiłoby to do poważnego zastanowienia się nie jednego producenta zagranicznego przed wyświetlaniem filmu o tendencjach wrogich Polsce w jakimkolwiek kraju obcym, gdyż w konsekwencji producent taki nie mógłby nigdy wyświetlać swych filmów w Polsce.

Ustawa filmowa winna też dać podstawy prawne do stworzenia państwowego archiwum filmowego. Tyle już bezcennych dokumentów filmowych zostało bezpowrotnie zaprzepaszczonych! Tolerowanie tego stanu rzeczy na długą metę byłoby grzechem wobec historii, wobec przyszłych pokoleń.

Wreszcie przechodzimy do najważniejszej inowacji, którą trzeba jak najszybciej wprowadzić, do — ustawy filmowej.

Zadania stawiane dzisiaj filmowi polskiemu są bardzo rozległe i bardzo odpowiedzialne. Wszyscy zdają sobie sprawę, że obecny stan rzeczy nie może da'ej być tolerowany i że muszą nastąpić takie czy inne posunięcia, które by z filmu uczyniły potężną broń propagandową w rękach państwa, oraz potężną gałąź przemysłu. Żeby jednak skierować przemysł filmowy na właściwe tory, trzeba wielkich kapitałów. Polska nie może jednak rozporządzać takimi kapitałami, jakimi dysponuje Ameryka, Anglia, czy Niemcy. Produkcja filmowa u nas w kraju, ma charakter chałupniczy. Jest dorywcza i obejmuje zazwyczaj wytwarzanie jednego lub dwuch filmów. Podobną sytuację widzimy w ostatnich latach również i we Francji, gdzie 120 filmów, stanowiących roczną produkcję, wytwarzało w roku ubiegłym 86 producentów. Ten stan rzeczy zmusił Francję do szukania innych sposobów zapewnienia bytu rodzimej produkcji i ten sam stan rzeczy zmusza i nas do odmiennego budowania polskiej produkcji od podstaw, niż to ma miejsce w krajach wielkich kapitałów. Przy dzisiejszej konstrukcji prawnej, film, jako taki, nie przedstawia żadnej wartości i dlatego też poważny kapitał stroni od produkcji filmowej. W Ameryce, Anglii czy Niemczech, producent otrzymuje kredyt pod zabezpieczenie nie filmami, lecz wie'kim majątkiem, jaki przedsiębiorstwo produkcyjne samo przez się przedstawia. U nas całym kapitałem producenta — jest produkowany przez niego film. Trzeba więc temu filmowi nadać takie wartości, które pozwoliłyby odpowiednio zabezpieczyć wierzycieli producenta, i to wartości nie płynne, lecz stałe i uchwytne. Międzynarodowa Izba Filmowa od przeszło dwuch lat studiuje to zagadnienie i specjalnie ciekawe są w tym kierunku prace belgijskiego adwokata Claesene'a oraz francuskiego adwokata Levêque'a. Komisja prawnicza Międzynarodowej Izby Filmowej, po wielu dyskusjach, opracowała w tym kierunku cały szereg postulatów, przychodząc do wniosku, że koniecznym jest stworzenie czegoś w rodzaju hipoteki filmowej, czy też rejestru filmowego, jakiejś instytucji, która w zasadzie przypominałaby to, co Francuzi nazywają *nantissements*, a co jest czymś pośrednim pomiędzy hipoteką, zastawem i zabezpieczeniem. Podobne instytucje prawne ustawodawstwo nasze stworzyło już w dziedzinie rolnictwa, w dziedzinie przemysłu drzewnego i ostatnio w dziedzinie przemysłu samochodowego. Obecnie kolej na przemysł filmowy. Sprawa ta wymaga naturalnie szczegółowego omówienia i powrócimy do niej w jednym z następnych numerów „Aktualności", obecnie zaznaczymy tylko, jakie powinny być główne wytyczne tej nowej instytucji prawnej, która winna być ustanowiona w drodze uzupełnienia ustawy filmowej. A więc: stworzenie rejestrów filmowych, coś w rodzaju hipoteki filmowej, do której wpisywane byłyby wszystkie dane, dotyczące produkcji filmów, oraz wierzytelności ciążące na danym filmie; zabezpieczenie sum przypadających producentowi z eksploatacji filmów w kinach przed aresztami za długi przedsiębiorcy kinowego; przyznanie pierwszeństwa wierzycielom wcześniej wpisanym w rejestrze filmowym; ustanowienie sposobu zabezpieczenia wierzytelności na dochodach z filmu, szybka procedura postępowania przy egzekwowaniu należności zabezpieczonych na filmie w drodze wpisu do rejestru filmowego; ostre rygory karne za składanie fałszywych raportów przez przedsiębiorców kinematograficznych itd.

W rezultacie stworzyłoby to wartość filmu jako takiego, który mógłby służyć za podstawę do zabezpieczenia udzielonych na produkcję danego filmu kredytów, a co zatym idzie i za podstawę do dopływu poważnych kapitałów do produkcji.

Po tej linii poszedł rząd francuski we wzmiankowanym już projekcie francuskiej ustawy filmowej, złożonym w dniu 30 marca rb. w izbie deputowanych.

Zaznaczamy raz jeszcze, że zarówno rząd francuski, jak i my, korzysta z wyników prac Międzynarodowej Izby Filmowej, instytucji korzystającej z usług najwybitniejszych fachowców Europy, i że tylko przez stworzenie w powyższy sposób mocnych podstaw finansowych dla naszej produkcji, która ma wszystkie cechy przemysłu chałupniczego, możemy osiągnąć to, do czego dzisiaj wszyscy dążą, a co da się w krótkości streścić, jako samowystarczalna polska produkcja filmowa, będąca na usługach państwa i przedstawiająca poważny element w życiu ekonomicznym kraju.

Choć tylko pobieżnie poruszyliśmy niektóre sprawy, które wymagają właściwego uregulowania prawnego, nie wyczerpując całokształtu zagadnienia, przychodzimy jednak do bezwzględnego wniosku, że nowelizacja ustawy filmowej z 1934 r. jest dziś rzeczą konieczną i naglącą i że bez stworzenia podstaw dla produkcji filmowej, silnych fundamentów w drodze ustawowej, nie możemy spodziewać się właściwego rozwoju polskiego przemysłu filmowego i kinematograficznego i spełnienia przez ten przemysł tych zadań, które opinia społeczna nakłada na polskiego producenta i polskiego filmowca.

Karol Ford

Francuski świat filmowy o nowym statucie

Paryż, w maju

Projekt statutu rządowego, regulującego życie filmowe Francji, złożony parlamentowi przez ministra oświecenia publicznego Jean Zay'a, może wprowadzić zasadnicze zmiany do dotychczasowego trybu życia francuskiej produkcji.

Jednym z głównych promotorów nowego statutu jest senior francuskich realizatorów, Charles Burguet, prezes Stowarzyszenia Autorów Filmowych (Association des Auteurs de Films), grupującego reżyserów i autorów. Udałem się więc do jego biura, aby uzyskać szereg danych o przygotowującej się „rewolucji filmowej".

Prezes Burguet przyjął mnie serdecznie:

— Czy przypomina pan sobie, co mówiłem kilka miesięcy temu? Jestem szczęśliwy, że nasze dezyderaty wzięte zostały pod uwagę w projekcie rządowym!

— Chciałbym właśnie prosić pana prezesa o kilka szczegółów. Czy wszystko poszło po linii interesów Stowarzyszenia Autorów Filmowych?

— Prawie wszystko. To znaczy, o ile mi wiadomo, zastosowano się do naszych życzeń, wprowadzając jedynie drobne poprawki. Oficjalnie nie znam jeszcze dokładnie tych poprawek, ale mogę twierdzić, że są one tak drobne, że w żadnym wypadku nie mogą sprawić nam przykrości.

— Mam wrażenie, że szczególnie w dziedzinie „oczyszczenia" branży z elementów niepowołanych zastosowano się całkowicie do życzenia panów.

— W zupełności. Po pierwsze — ludzie o zabagnionej przeszłości nie będą już mogli produkować filmów, skoro producenci będą musieli wykazać świadectwo moralności (zwane we Francji „casier judiciaire") Poza tym produkcja każdego filmu będzie zarejestrowana, jako oddzielne przedsiębiorstwo, którego wpływy i wydatki będą ściśle kontrolowane. Położy to ostatecznie kres wszystkim fikcyjnym sprzedażom oraz wszelkim kombinacjom wekslowym i czekowym. Ktokolwiek włoży 100 franków w produkcję filmową, przez cały czas produkcji, a nawet eksploatacji, będzie mógł obserwować dokładnie, los swoich pieniędzy. Zarobku oczywiście nikt nie może gwarantować, ale odtąd każdy będzie miał pewność, że jego pieniądze nie znikną w jakiś tajemniczy, bliżej nieokreślony sposób, jak to dotąd nierzadko się zdarzało. Zresztą, aby otrzymać cenzurę, producent będzie musiał przedstawić dowody, że faktycznie zapłacił wszystkie rachunki gotówkowe, dołączając równocześnie listę tranzakcyj kredytowych. Skończą się więc bezpowrotnie czasy buchalterii, znajdującej się w prawej kieszonce kamizelki lichwiarza.

— Czytałem, iż projekt rządowy określa, że autorami filmu są wszystkie osoby, które brały udział w jego tworzeniu. Jak to należy rozumieć? Mam wrażenie, że jest to zaprzeczenie zasad, stosowanych dotychczas.

— O ten właśnie punkt walczyliśmy — i zwyciężyliśmy. Autorami flimu są: autor oryginalnego dzieła, scenarzysta, autor dialogów, realizator, kompozytor, ewentualnie również producent, o ile jest to osoba fizyczna, i o ile faktycznie przyczynił się do powstania filmu — w sensie artystycznym. Bywają producenci, którzy są skończonymi nieukami, bywają jednak i tacy, którzy pod względem intelektualnym stanowią elitę. W tym drugim wypadku nie widzimy żadnych przeszkód w uznawaniu takiego producenta, jako autora filmu. Nie możemy się jednak absolutnie zgodzić na to, aby autorem filmu był „pan Paramount", albo „pan Pathé-Natan". Jest to nonsens tak oczywisty, że nie ma się nad czym zastanawiać. Stanowisko rządu było więc sprzeczne ze stanowiskiem, zajętym przez Międzynarodową Izbę Filmową, ale jedynie słuszna jest pozycja, zajęta przez rząd francuski! Pragnę podkreślić, że bynajmniej nie lekceważę człowieka, który podpisuje czeki, ale uważam, że nie można go stawiać na jednej płaszczyźnie z autorami duchowymi filmu! Powtarzam jednak, że w pewnych wypadkach, o ile wniósł faktycznie do filmu coś w sensie intelektualnym, można go traktować na równi z innymi autorami. Nie można tego jednak nigdy czynić z towarzystwem akcyjnym, czy też spółką z ograniczoną odpowiedzialnością. Twierdzenie, że autorem „Dzisiejszych czasów" nie jest Charlie Chaplin, ale towarzystwo United Artist, może wywołać tylko śmiech.

Jak widzimy, francuski statut filmowy wprowadził nader poważne zmiany, zarówno w dziedzinie usanowania produkcji i całej branży, jak również i w dziedzinie prawa autorskiego. Co do tego ostatniego, przyjęcie przez parlament projektu rządowego może wywołać rewizję pojęć, stosowanych dotychczas w sferach prawno-filmowych. Potwierdzeniem słuszności teorii, głoszonej przez Charles Burget'a, może być następująca anegdota.

Gdy w roku ubiegłym jury Wielkiej Nagrody Filmu Francuskiego przyznało nagrodę filmowi „Legion d'Honneur", zastanawiano się nad tym, komu należy ją wręczyć: — producentowi, czy realizatorowi. Zasadniczo jury pragnęło zastosować się do norm Międzynarodowej Izby i nagrodę wręczyć producentowi, przeciwko temu zaprotestował jednak gwałtownie jeden z członków jury, René Jeanne, dowodząc, że jest rzeczą niedopuszczalną, aby nagrodę w postaci przedmiotu wartościowego wręczyć producentowi, który nie zapłacił należności reżyserowi i aktorom... „Czyż mamy się zgodzić na to — zapytał — aby nasza nagroda znalazła się później na *marché aux puces* (paryski Kercelak)?". W rezultacie nagrodę wręczono reżyserowi...

Korespondent „Aktualności" w Paryżu



Scena z filmu „LUDZIE WIELKIEGO MIASTA" W filmie tym występuje kwiat aktorstwa francuskiego

Nowinki filmowe z Francji

Filmy francuskie zdobywają coraz większe powodzenie na całym świecie. Ciekawe, że wbrew temu, iż coraz częściej dają się słyszeć głosy, że film powinien mieć oryginalny, specjalnie napisany scenariusz, filmowcy francuscy lubują się w przenoszeniu na ekran powieści i utworów dramatycznych. Obecnie też wkręcą we Francji cały szereg filmów, których temat zapożyczono z popularnych książek. I tak np. sfilmowana będzie słynna już „Ulica kota rybołowcy", która niegdyś przyniosła autorce Jolan Foeldes międzynarodową nagrodę literacką. W „Czerwone i czarne" wg. słynnego utworu Stendhala główną rolę zagra Marie Bell. Aż dwie naraz książki Aleksandra Dumas są przerabiane na ekran. Jedną z nich to mało znana u nas powieść p. t. „Le trou de l'Enfer", druga — słynny „Kean". Po raz pierwszy „Kean" był filmowany w r. 1923, kiedy role główne grała jeszcze słynna para amantów — Iwan Możuchin i Natalia Lisienko, a obok nich Nicolas Coline. Teraz te same postacie odżyją w interpretacji Jean Louis Barrault, Jean Murat i Very Korene. Na zakończenie tej filmowo-książkowej relacji dodajmy jeszcze, że Simone Simon zdobyła sobie kolosalne powodzenie za rolę w filmie „Manon Lescaut" wg. Prevost, który wyświetlany jest obecnie w Paryżu.

W Londynie odbyły się dwie uroczyste premiery: pierwsza to słynny „Karnet balowy" Julien Duvivier, druga — również u nas znany „Hotel du Nord" z Annabellą.

Ameryka zakontraktowała cztery filmy: „Zawiniłam" z Danielle Darrieux, „Towarzysze broni", „Zbrodnia na Linii Maginot" i stary bo jeszcze z 1934 r. film z Annabellą i Jean Gabin p. t. „La bandera".

U nas z filmów francuskich ujrzymy w nadchodzącym sezonie: „Ostatnią młodość" z Jacqueline Delubac i Raimu; „Sidła" z Maurice Chevalier i Erich Stroheimem; „Raj utracony" z Fernandem Gravey i Elwirą Popesco, ukazujący Francję, a raczej Francuzki i Francuzów od r. 1910 do dnia dzisiejszego. Słynny komik Lucien Baroux kręci „Słomiany ogień", a Fernandel ukończył złodziejską komedię p. t. „Fric i Frac". Victor Francen i Michel Simon grają w dramacie realizacji Julien Duvivier p. t. „Koniec dnia". Michele Morgan, Pierre R. Willm i Charles Vanel wystąpią w „Prawie Północy".

List do Charlie Chaplina

Drogi Mr. Chaplin!

Przed kilkunastu laty w małym miasteczku do którego kino zaglądało raz na miesiąc, a czasem rzadziej — widziałem stary, zniszczony, przedwojenny jeszcze chyba film bez początku i końca. Taśma rwała się co chwila, postacie poruszały się nienaturalnie szybko, trudno było właściwie zorientować się w akcji tego obrazu. Była tam jakaś wojna, okopy, żołnierze, strzelanina — potym ognista Carmen w wielkim kapeluszu, spowita w szal, uwodziła dzielnego wojaka, by wydobyć zeń podstępem jakąś tajemnicę — ciągłe gonitwy, ucieczki, zasadzki — oto strzępy wspomnień, jakie zachowałem z owego seansu w małym, wędrownym kinie.

Film był śmieszny i bardzo mi się podobał. Dzielnego wojaka grał w nim właśnie Pan — a uwodzicielską Carmen była któraś z zapomnianych już dziś Pańskich partnerek.

To moje pierwsze spotkanie z Panem przychodziło mi zawsze na myśl, gdy oglądałem później inne obrazy Pana. Przed laty patrzyłem na Pana filmowe perypetie oczyma kilkunastoletniego chłopca, do którego wyobraźni tak sugestywnie przemawiała ekranowa wizja prymitywnej komedyjki, poruszała tak szeroką skalę uczuć — że w świadomości mej nie było miejsca na zastanawianie się nad nieprawdopodobieństwem sytuacyj, ich groteskowym kształtem, czy też jakimś ukrytym głębszym sensem. Wierzyłem w prawdę, którą snuła mi przed oczyma stara, zdarta taśma Pańskiego filmu, odczuwałem wszystkie dole i niedole bohaterów tak, jak na ekranie odczuwał je Pan.

I oglądając potym nowe filmy Pana, rozumiejąc już sens Pańskiej filozofii życiowej, zdając sobie sprawę ze społecznego znaczenia tych filmów, żałowałem ciągle jednego — że nie mogę na nie patrzeć w ten sposób, jak patrzyłem na tamten pierwszy film, że refleksja nie pozwala mi wierzyć w prawdę, którą ukrył Pan poza łańcuchem kapitalnych gagów, poza komediową i liryczną stroną swych filmów, że zbyt wielki dystans dzieli świadomość obiektywna obserwatora od radości i smutków niezgrabnej sylwetki Pańskiego włóczęgi.

W filmach Pana najprzedniejszy humor przeplata się z głębokim tragizmem. Z pasją rozprawia się Pan z mechaniczną zmorą dzisiejszych czasów. Wyśmiewa Pan ich absurdalny sens i ład społeczny, który miażdży bezlitośnie niepozorną figurkę człowieka, zaplątanego w dżunglę dzisiejszej wegetacji ludzkiej. Ale w filmach Pana jest jeszcze pewien moment symboliczny: powtarzają się w nich odejścia bohatera, który sam, lub z towarzyszką doli i niedoli maleje w perspektywie jakiejś drogi w nieznane. Te odejścia są poetycką fermatą, którą kończy Pan swe rozprawy ze współczesnością.

I tu chciałbym Pana zapytać: czy ten symbol — bezpańskiego włóczęgę, który wziął się niewiadomo skąd i udaje się niewiadomo dokąd, to ucieleśnienie *„człowieczeństwa bez przydziału"* — chce Pan dalej przeciwstawiać zmorom czasów dzisiejszych? Czy trybom maszyny, pięści i pałce będzie Pan przeciwstawiał swego obdartego *„apostoła ewangelii wolnego człowieka"*, który z rzewnym uśmiechem na ustach rozgrzeszy czyhający nań „ład" społeczny i z filozoficznym spokojem uda się w nieznaną drogę?

Staje się Pan coraz bardziej tragiczny. To już nie jest tragizm, który w koncepcji Pańskich filmów brata się z humorem — to jest tragizm chaplinowskiego kina w ogóle.

Gdy niedawno miałem możność poraz któryś z rzędu zobaczyć *„Modern Times"*, wtedy zdałem sobie sprawę, że chaplinowski tragizm był zbyt bolesny, by wrażenie filmu kończyło się wraz z ostatnim napisem na ekranie. Wtedy kończył się film, wtedy znikał z twarzy uśmiech, wtedy ucierało się ukradkiem łzę — ale wtedy właśnie widz nie zaznawał spokoju — przeżywał coś, co zmuszało go do konfrontowania własnego stosunku do świata z Pańskim filozoficznym machnięciem bambusową laseczką i beztroskim krokiem włóczęgi w nieznaną perspektywę dalekiej drogi.

I wtedy szukało się we mgle, jak drogowskazu — Pańskich świateł wielkiego miasta, patrzyło się z lękiem na koszmarne odbicie własnej sylwetki w krzywym zwierciadle rzeczywistości — tej rzeczywistości dzisiejszej — i wtedy Pańskie łamańce na cyrkowej linie przestawały być tylko pomysłowym gagiem — były po prostu jedną z wielu konieczności życiowych.

W pierwszych swych filmach odsłaniał Pan psychologiczną stronę konfliktu człowieka z otaczającą go materią, ze światem — potym wkroczył Pan śmiało w bezsensowną zawiłą strukturę tego świata, obnażył Pan jego powykręcaną, artretyczną konstrukcję społeczną. Nie wystarczyła Panu abstrakcyjna gra pomysłowych sytuacyj, świetnych kontrastów, paradoksalnych konfliktów, pozostawił Pan za sobą bagaż indywidualistycznie nastawionej psychologii, wdarł się Pan w gąszcz problematyki społecznej. Myślę, że rozprawi się Pan z nią ostatecznie w swym nowym filmie.

Dotychczasowe filmy Pana dawały dużo — ich łatwy i przystępny styl był gwarancją trafienia do duszy *każdego* widza kinowego.

Nowy film Pana nosi tytuł *„Dyktatorzy"* i ma Pan w nim podobno odtwarzać podwójną rolę tytułową. Zapowiedział Pan, że film ten będzie oglądany w tych wszystkich krajach, *gdzie ludzie nie zatracili jeszcze poczucia humoru.*

Muszę przyznać, że temat, który doń Pan wybrał, jest niezwykle aktualny i przedstawia kapitalne możliwości dla Pańskiej indywidualności twórczej. Tylko proszę mi powiedzieć, czy zakończy Pan „Dyktatorów" swym smutnym happy-endem? Czy odejdzie Pan beztrosko w nieznaną drogę? Czy Pana śmieszną sylwetkę przesłoni kurz, który wzniesie się z pod ciężkich butów tysięcy nóg, maszerujących rytmicznie tą samą drogą?

A może jednak nowy film Pana skończy się inaczej...

Happy Birthday to you, Mr. Chaplin!

Wielbiciel



Charlie Chaplin



Paulette Goddard — ostatnia żona Chaplina, bohaterka filmu „Dzisiejsze czasy"



Douglas Fairbanks, Milton Sills, Mary Pickford i Charlie Chaplin w czasie zdjęć do jednego z pierwszych filmów



Chaplin składa wizytę Ghandiemu w czasie swej podróży dookoła świata

Z życia organizacji filmowych

Delegacja Związku Właścicieli Teatrów Świetlnych na województwo Poznańskie w osobach prezesa Jana Galuby, dyrektora J. Nowomiejskiego, dyr. J. Łuczaka, dyr. St. Kalinowskiego, dyr. P. Kaweckiego, dyr. Politowicza i innych, wręczyła na ręce wojewody poznańskiego, płk. Maruszewskiego, czek na zł. 10.000, zebranych na dozbrojenie armii.

● ● ●

Na walnym zebraniu członków Polskiego Zrzeszenia Teatrów Świetlnych na woj. Wileńskie i Nowogródzkie, dokonano wyborów nowego zarządu, w skład którego weszli:

Prużański A. — prezes, Kalicki Jan — wiceprezes, Subartowicz Stanisław — skarbnik, oraz Grochal Jan, Boratyński Otton, Lewin Awigdor i Zingier Zusel — członkowie.

● ● ●

Związek Kinoteatrów woj. Kieleckiego na podstawie uchwały walnego zebrania rozpoczął wśród swych członków zbiórkę na Fundusz Obrony Narodowej.

Dotychczas wpłynęło zł. 5.201.—.

Jednocześnie właściciele kin postanowili zrzec się na rzecz Funduszu Obrony Narodowej, przypadającej na ich korzyść nadwyżki z tytułu wykupionych świadectw przemysłowych na rok 1939.

Uchwalono również wydatną subskrypcję Pożyczki Obrony Przeciwlotniczej.

● ● ●

W dniu 28 kwietnia rb. odbyło się doroczne walne zgromadzenie członków Związku Właścicieli Kinoteatrów w Warszawie. Przewodniczył prezes Maksymilian Czarnecki.

Walne zgromadzenie wysłało depeszę hołdowniczą do Pana Marszałka Polski, Rydza Śmigłego.

Na zgromadzeniu tym uchwalono zakupić dodatkowo przez związek Pożyczkę Obrony Przeciwlotniczej za sumę zł. 15.000.— niezależnie od zakupionej już przez poszczególnych członków związku na sumę ponad dwieście tysięcy złotych.

Uchwalono również całkowity dochód z dnia 2 maja rb. ze wszystkich kinoteatrów stolicy przeznaczyć na Fundusz Obrony Narodowej.

Ze względu na spóźnioną porę, wybory do zarządu odłożono na dzień 5 maja rb.

● ● ●

W ubiegłym miesiącu odbyło się w Katowicach walne zgromadzenie właścicieli kinoteatrów z terenu województwa śląskiego. Zebraniu przewodniczył prezes Franciszek Kiedroń z Mysłowic. Po krótkim zagajeniu powitano gromkimi oklaskami kolegów ze Śląska Zaolziańskiego, poczym uczczono pamięć zmarłych kolegów z branży kinowej.

Ze sprawozdań zarządu wynika, że praca jego członków była pozytywna. Podkreślić należy, że związek subskrybował na cele Pożyczki Obrony Przeciwlotniczej zł. 1.000, zaś członkowie oddzielne kwoty w miarę swoich możliwości płatniczych. Oprócz tego właściciele kin, nie licząc złożonych na własnym terenie ofiar na F. O .N., złożyli za pośrednictwem związku kwotę zł 10.000, ofiarowując ją na dozbrojenie armii.

Największą bodaj bolączką właścicieli kin są opłaty na Fundusz Pracy, a przede wszystkim sztywność tych opłat od pojedyńczych biletów w cenach, począwszy od 25 groszy. Najwięcej cierpią na tym kina prowincjonalne o niskich cenach wstępu.

Po udzieleniu absolutorium ustępującym władzom dokonano wyboru nowego zarządu, w skład którego weszli, wybrani jednogłośnie przez aklamację: Kiedroń Franciszek, sen. z Mysłowic — jako prezes, oraz Rochowiak Stanisław z Trzyńca — jaki wiceprezes; do zarządu wybrani zostali pp.: Feliks Józef, Szmidt Gustaw, Stoklosa Antoni, Biernat Wilhelm, Rieger Teodor; na zastępców: Klytta Jan i Szczyrba Aloizy. Do komisji rewizyjnej wybrani zostali pp.: Kantor, Gaida, Lisek, Halup, Mrózek, zaś do komisji rozjemczej — pp.: Tarek, Smykała, Błaszczykowa.

W wolnych wnioskach poruszone zostały sprawy wynajmu filmów od osób nie powołanych, sprawy cennikowe na terenie miasta Katowic, sprawy podwójnych filmów w jednym programie i in.

● ● ●

Dnia 22 maja 1939 r. o godz. 11-ej w lokalu Zrzeszenia, w Łodzi, przy ul. Przejazd 34, odbędzie się, stosownie do art. 72 statutu, zwyczajne walne zgromadzenie.

W razie nieprzybycia dostatecznej ilości członków, zebranie odbędzie się w drugim terminie tegoż dnia, o godz. 12-ej i będzie ważne bez względu na ilość obecnych.

Porządek dzienny: 1. Zagajenie i wybór prezydium. 2. Odczytanie i przyjęcie protokułu z poprzedniego zwyczajnego walnego zgromadzenia. 3. Sprawozdania: a) Zarządu, b) komisji rewizyjnej, c) Dyskusja nad sprawozdaniami i udzielenie absolutorium. 4. Budżet na rok 1939 - 40. 5. Wybór nowych władz: a) Uzupełnienie składu zarządu na miejsce 3-ch wylosowanych, b) Komisji Rewizyjnej, c) Komisji Rozjemczej. 6. Sprawa zmiany statutu Związku Polskich Zrzeszeń, 7. Wnioski i dezyderaty. 8. Wolne wnioski. Stosownie do art. 77 statutu wnioski członków na walne zgromadzenie winny być nadsyłane najpóźniej na 3 dni przed terminem zebrania.

● ● ●

Kina prowincjonalne subskrybowały Pożyczkę Obrony Przeciwlotniczej w kwotach:

woj. lwowskie	6.750
„ stanisławowskie	1.600
„ tarnopolskie	300
„ kieleckie	13.700
„ krakowskie	6.000
„ łódzkie	13.000
„ pomorskie	7.200
„ poznańskie	2.690
„ śląskie	12.850
„ wileńskie	1.080
„ nowogródzkie	500
„ wołyńskie	4700
„ warszawskie	3.280
„ poleskie	2.300
„ białostockie	5.900
„ lubelskie	6.420

Sumy te nie obejmują subskrypcji pracowników przedsiębiorstw kinoteatralnych.

● ● ●

Dnia 11.4. rb. Komisja Opiniodawcza Polskiego Związku Producentów Filmowych, wydała opinię pozytywną w sprawie produkcji przez firmę „Polonia Film” Walerian Drut, filmu p.t. „Testament profesora Wilczura”.

Z EKRANU na EKRAN

Nieustraszony. Wielbicielki Errol'a Flynn'a, oczekujące jakiejś rycerskiej popisowej roli dla tego przystojnego drągala, będą niemile rozczarowane. Errol Flyn, tym razem, jest niemiłym szantażystą prasowym, wyłudzającym. co prawda na „cel dobroczynny", pieniądze od różnych spekulantów. Postawa jego wobec dwóch pięknych dziewcząt (Olivia de Haviland i Rosalinda Russel) również mu nie przynosi zaszczytu. „Nieustraszony" bałamuci to jedną, to drugą, zależnie od doraźnych korzyści. Takie filmy, jak „Nieustraszony", w dziwnym świetle przedstawiają rzeczywistość amerykańską...

Dr. Murek. Na tle popularnych powieści „Dr. Murek zredukowany" i „Drugie życie d-ra Murka" autor (T. Dołęga Mostowicz) napisał scenariusz, który czyni z bohatera mniejszego łotra, niż w książce, ale za to gorszego niedołęgę. Film obfituje w akcję i posiada zręczny montaż. Co do gry, to jest ona naogół przejaskrawiona; szarżuje zwłaszcza Brodniewicz. Ozdobą filmu są kobiety ładne i przeważnie dobrze ubrane. Na czoło wysuwa się Nora Ney w roli tancerki Arletty. Reżyserował — nieszczególnie — J. Gardan.

Wstań i walcz. Rzecz dzieje się w Stanach Zjednoczonych, w połowie ubiegłego wieku, w przededniu wojny domowej (1861-65). Treścią formalną jest rywalizacja pierwszych kolei z trakcją konną, na tle narastających konfliktów Południa z Północą. Soczysty koloryt, dużo scen masowych, porywająca akcja, w której groza przeplata się gęsto z rubasznym humorem, a przede wszystkim — świetna gra Wallace'a Beery. Piękną i romantyczną parą kochanków jest — Robert Taylor i Florence Rice. Bardzo dobra reżyseria (Van Dyke II). Film amerykański.

Bitwa nad Marną. Nastrój obecny sprzyja tego rodzaju filmom. Starsi przypomną sobie, a młodzi poznają, jak wygląda wojna. Oczywiście — z Niemcami. Jedną z głównych postaci w filmie jest pułkownik niemiecki (Albert Basserman). Na pierwszy plan wysuwa się Raimu w roli wieśniaka francuskiego, który staje w szeregu razem z trzema synami. Jest i bohaterka, w postaci dzielnej dziewczyny, która ujawnia plany niemieckie. Pomimo dość nieszczególnej reżyserii (André Hugon) film wywiera duże wrażenie. Produkcja francuska.



Scena z filmu „Bitwa nad Marną"
Fot. Standart-film

Dwulicowy człowiek. Główną zaletą jest interesujący scenariusz, osnuty na prawdziwym zdarzeniu: przed kilku laty zniknął miliarder belgijski Loewenstein w czasie przelotu nad kanałem La Manche. Analogiczne zniknięcie bohatera filmu, bankiera Myliusa-Millera, wyjaśnia się dopiero przy końcu. Oczywiście, powodem jest kobieta. Wątek miłosny służy jednak tylko za pretekst do wątku kryminalnego. W tytułowej roli przystojny Gustaw Diessl. Film niemiecki.

Niewidzialna rywalka. Powodzenie „Niewidzialnego małżeństwa", opartego na ekscentrycznym pomyśle, skłoniło wytwórców do nakręcenia dalszego ciągu, w którym nie uczestniczy już Gary Grant, lecz uczestniczy Constance Bennet ze „znikającym", jak i ona, psem. Scenariusz tu i ówdzie błyska humorem, zresztą prymitywnym, ale naogół inwencji nie starczyło na cały film. Roland Young i Billie Burke w roli rozwodzących się małżonków przesadzają w naiwności. Film nadaje się dla publiczności mało wybrednej. Produkcja amerykańska.



Constance Bennet w filmie „Niewidzialna Rywalka"
Fot. N. F. C.

Włóczęgi. Ozdobą tego filmu jest para sympatycznych lwowskich „batiarów" — Szczepko i Tońko. Debiut ich na ekranie w komedii „Będzie lepiej!" wypadł bardzo pomyślnie. Na powtórny występ bohaterów „Wesołej Fali" czekano trochę za długo. „Włóczęgi" wyróżniają się swoistym dobrodusznym humorem i ciągną publiczność, jak magnes; publiczność bowiem spragniona jest humoru bez zjadliwości i śmiechu z łezką, ale bez zgrzytu. To wszystko znajduje w „Włóczęgach", dzięki Szczepkowi i Tońkowi. Ta świetna para jest bodaj wyjątkowa na naszych ekranach pod względem sztuki prowadzenia dialogu. To też wyłącznie jej przypisać należy powodzenie. Scenariusz tu i ówdzie szwankuje, reżyseria również. Stanisława Wysocka i Stanisław Sielański w rolach epizodycznych. Film krajowy.

Panny na wydaniu. Jest to najnowszy film z młodziutką Deanną Durbin. Pamiętna „Penny" wraca tu znów na ekran w tej samej obsadzie. Tym razem, zamiast ratować ojca z pęt interesownej kokietki, przemiła Penny ratuje obie swoje siostry od nieporozumień miłosnych, które mogłyby skończyć się dramatycznie, a kończą się pomyślnie. Film pogodny, uśmiechnięty, odpowiedni dla młodych i starych. Właściwie — dorastająca młodzież powinna zapraszać na ten film swoich rodziców z wielką dla nich korzyścią. Rzecz wyreżyserował ze smakiem Herman Kosterlitz. Trzema pannami na wydaniu są: Deanna Durbin, Nan Grey i Helen Parrish. Deanna ma tym razem mniej okazji do popisów wokalnych. Na pierwsze miejsce, obok sympatycznej Penny, wysuwa się Charles Winninger w roli roztargnionego ojca. Dobry jest Robert Cummings, jako młodzieńczy amant. Film amerykański.



Deanna Durbin i Charles Winninger w filmie „Panny na wydaniu"
Fot. Uniwersal

Gibraltar. Potężna twierdza morska jest głównym „bohaterem" dramatu szpiegowskiego, który trzyma w napięciu widownię do ostatniej chwili. Zręczny scenariusz, dobra reżyseria (Fedor Ozep) i dobrze dobrany zespół, na czele którego wyróżnia się koncertowe trio: Eryk v. Stroheim, Viviane Romance i René Duchesne. Film francuski, bardzo w tej chwili aktualny.

Panieńskie szaleństwa. Satyra — może mimowolna — na obyczaje amerykańskie. Grono bogatych i próżniaczych panien z „towarzystwa" rywalizuje z policją w tropieniu sprawców tajemniczych mordów. Widz odnosi wrażenie, że sam akt morderstwa niewiele znaczy w U. S. A. w porównaniu z korzyścią, jaką ciągnie ze zbrodni żądna sensacji prasa. W rezultacie nie wiadomo, kto mniej zasługuje na sympatię: czy zbrodniarz (w danym przypadku szaleniec), czy reporter, który na trupach robi karierę, czy rozzuchwalone pannice, robiące sobie zabawkę ze śledztwa? W głównych rolach: Barbara Stanwyck i Henry Fonda. Film amerykański.

Film w zwierciadle prasy

Ostatnie tygodnie upłynęły wybitnie pod znakiem filmu polskiego. W całej prasie pojawiło się mnóstwo artykułów, omawiających braki i warunki egzystencji produkcji krajowej, przy czym punkt ciężkości wszystkich prawie rozważań spoczywał na pytaniu: kto winien? Bodaj najwięcej materiału z tego zakresu przyniosła konferencja zorganizowana przez Stowarzyszenie Realizatorów i Techników wespół ze Związkiem Dziennikarzy i Publicystów Filmowych, której wynikiem była znana deklaracja, ujmująca w czterech punktach zasadnicze postulaty w sprawie polskiej produkcji filmowej. Omawia ją w „**Dzienniku Ludowym**" Jerzy Toeplitz, który w zakończeniu stwierdza:

„...Deklaracja uchwalona na konferencji prasowej przez dziennikarzy i realizatorów — to dopiero pierwszy krok. Mamy nadzieję, że zarządy obu zainteresowanych organizacji zatwierdzą tę deklarację ex officio i że posłuży im za platformę do nawiązania bliższej koniecznej w dzisiejszej sytuacji, współpracy. Ale to jeszcze nie wszystko — trzeba tu postawić kropkę nad i. Producenci powinni, zaprosić dziennikarzy na konferencję i odpowiedzieć otwarcie na pytanie: dlaczego tak ukochali Nordena i Mostowicza? A jeżeli, co jest do przewidzenia, zrzucą odpowiedzialność na właścicieli kinoteatrów — może ci panowie powiedzą, czy naprawdę nie można produkować w Polsce filmów o wartościach ideowych „Młodego lasu", a trzeba wyciągać z lamusa i nicować Bałuckiego? Chwila jest poważna — czas na wyjaśnienie nieporozumień. Cały przemysł filmowy powinien stanąć w jednym szeregu w służbie dla państwa".

Pisząc o konferencji w „**Czasie**", Adrian Czermiński w artykule „Film polski pod nowym sztandarem" czyni uwagę:

„...Zgrzytem w tym harmonijnym zespole ludzi, pragnących zrobić coś dla dobra polskiego filmu, było wystąpienie kilku członków Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych, którzy opowiedzieli się za linią najmniejszego oporu: ciężkie warunki materialne, techniczne i cenzorska opieka zmusza nas do robienia „kiczów" filmowych — musimy się z tym pogodzić, a prasa powinna uznać nasze wytłumaczenie. Na całe szczęście nieliczna grupa oponentów tego pokroju została przegłosowana..."

„**Kurier Poranny**" w dodatku filmowym „Film polski pod obstrzałem krytyki" pisze w ten sposób o znaczeniu uchwał powziętych na konferencji:

„Znaczenie przytoczonych uchwał leży nie tylko w tym, że podpisała je organizacja, grupująca twórców filmu polskiego, jak również organizacja, która zrzesza całą niemal niezależną prasę filmową w Polsce, ale przede wszystkim w fakcie, iż po raz pierwszy w Polsce postanowiono zharmonizować współpracę nad poprawą filmu polskiego. Nie będzie to rzecz łatwa. Można z góry przewidzieć, że w sferach producentów uchwały konferencji wywołują daleko idące zastrzeżenia, a może i pewnego rodzaju kontratak. Trzeba się z tym liczyć i trzeba zawczasu przygotować się do walki, w której realizatorzy i sprawozdawcy będą niewątpliwie mieli za sobą całą kulturalną opinię".

Częściową odpowiedź na te uwagi przynosi wywiad z J. Rosenem, wiceprezesem Związku Producentów Filmowych, drukowany w „**Dzienniku Ludowym**". Na „drażliwe" pytania p. Rosen odpowiada bardzo dyplomatycznie. Oto próbka:

— Czy można uważać stan naszej produkcji za zadawalający?

— Nie. Uważam, że jest dużo do zrobienia, że czeka nas, producentów, żmudna, odpowiedzialna praca. Jest jednak przesadą owo święte oburzenie i rozdzieranie szat z powodu upadku polskiego filmu. Nasze filmy nie są gorsze od dawnej produkcji czeskiej, austriackiej i przeciętnej francuskiej.

„Wywiadowca" z zażenowaniem decyduje się wreszcie na zadanie p. Rosenowi niedyskretnego pytania:

— Czyżby nie należało podnieść filmu polskiego na wyższy poziom?

P. Rosen odpowiada „z mocą":

„Naturalnie. Nikt bardziej od producentów nie życzy sobie naprawy. Ale tylko nieodpowiedzialni laicy wyobrażają sobie, że można w ciągu kilku tygodni w sposób mechaniczny przewekslować produkcję krajową i zrewoltować jej tematykę".

A więc producenci dowiedzieli się zaledwie przed kilku tygodniami, że z filmem polskim jest niedobrze!

Mieczysław Styczyński w „**Filmie**" snuje pt. „Atak generalny" rozważania na temat kryzysu krajowej produkcji, stwierdzając:

„...że kryzys jest groźny, bo nie koniunkturalny, przejściowy, lecz w najgłębszym sensie strukturalny. Że załamuje się cały system pod presją samego życia — od podstaw do szczytów, od fundamentu do dachu".

Autor zapowiada w zakończeniu cykl artykułów, analizujących istotne przyczyny tego kryzysu. A więc powtórzy się wałkowanie od początku tego, co już „analizowano" z większym lub mniejszym skutkiem tysiąc i jeden razy!

„**Goniec Warszawski**" w artykule „Dole i niedole krajowego filmu — brak dużych kapitałów skazuje film polski na wieczny dyletantyzm" przerzuca cały punkt ciężkości rozważań na zagadnienia finansowe, pisząc w zakończeniu:

„Dopóki polscy kapitaliści nie uznają filmu krajowego za dobrą lokatę kapitału — pod warunkiem naturalnie, że towar będzie równie dobry — dopóki obok rozbudowy produkcji filmowej nie przystąpi się do pomnażania ilości sal kinematograficznych w Polsce, tak długo nie może być mowy o tym, by film polski spełnił nadzieje, jakie w nim pokładano i by zajął to miejsce w europejskiej produkcji filmowej, jakie można mu dać bez zbytniego trudu".

Wszystkie te głosy o filmie polskim możnaby zakończyć bardzo słusznym artykułem Jerzego Toeplitza pt. „Szukamy winowajcy" w „**Dzienniku Ludowym**":

„Bez polskich filmów nie mogą egzystować kina, a w ostatecznym rozrachunku od producentów i realizatorów zależy ich wartość. Tylko trzeba chcieć zabrać się do porządnej roboty, no i mieć odwagę przyjąć na siebie ciężar odpowiedzialności. Przecież zdarzają się od czasu do czasu filmy, które są najlepszym dowodem, że stać nas na przyzwoitą produkcję.

I trzeba wreszcie skończyć z grą w szukanie winowajcy, z przerzucaniem oskarżenia raz na producentów, drugi raz na kiniarzy, trzeci raz na publiczność, a nawet na krytyków za to, że „czepiają się niepotrzebnie". Miła to wprawdzie zabawa, ale mało z niej pożytku".

O przeszłość sztuki filmowej

Karol Ford w artykule pt. „Odwieczna gonitwa za przeszłością", drukowanym w „**Czasie**", porusza niezwykle ważne aktualne zagadnienie tworzenia archiwów filmowych, układania „żelaznego repertuaru" filmowego i t. p., przytaczając dane o pracach na tym polu, przedsiębranych obecnie we Francji. Czas już najwyższy, by pomyślała u nas nad tym Rada Naczelna Przemysłu Filmowego.

Sprawie tej poświęcimy osobny artykuł.

TO i OWO

O filmie japońskim pisze w „**Dzienniku Ludowym**" Jerzy Toeplitz, dając ciekawą charakterystykę produkcji i tematyki obrazów, realizowanych w „krainie wschodzącego słońca". Czytamy m. in.:

„Interesującym z wielu względów jest film „Dzieci na wietrze", w którym, jak już z samego tytułu wynika, grają młodociani aktorzy. Oryginalność filmu polega na tym, że scenariusz jest potraktowany nie obiektywnie, jak to zwykle się praktykuje, a subiektywnie — dramat widziany jest oczyma dzieci i przez nie opowiedziany. Daje to filmowi zupełnie nowe i świeże oblicze, zrywając z szablonem dziecinnych filmów, do których przyzwyczaiła nas produkcja zachodnia".

Również w „**Dzienniku Ludowym**" znajdujemy wywiad ze słynnym biologiem francuskim Jean'em Painleve, dyrektorem Instytutu Kina Naukowego w Paryżu, który opowiada m. inn. o swych pracach nad filmem naukowym.

O polskich filmach dydaktyczno-naukowych, produkowanych przez Instytut Spraw Społecznych, pisze „**Zaczyn**".

Rola kin objazdowych na kresach

Od pewnej osoby, zajmującej wybitne stanowisko w jednym z województw kresowych, otrzymujemy ciekawe uwagi o roli kin objazdowych na Kresach.

W naszym województwie — pisze nasz informator — jak i na innych obszarach kresowych, liczba kin stałych w miastach wydaje się dostateczna. Ze względu na rzadkość ośrodków miejskich, daje się natomiast odczuwać na wsi brak kin objazdowych wąskotaśmowych. O ile by w tym kierunku nie wystarczała inicjatywa prywatna, sprawę powinny wziąć w swoje ręce samorządy, zaopatrując się w stosowne aparaty i filmy. Niezbędny jest również przy kinie objazdowym instruktor (komentator), dający publiczności wskazówki, jak należy daną scenę lub dany widok rozumieć.

Publiczność kresowa — włościanie, jest niezwykle uważna i wdzięczna. Każdy objazdowy film jest tam przedmiotem ożywionych rozmów na długie tygodnie. Żaden szczegół nie ujdzie oka tej specjalnej publiczności, dla której kino objazdowe jest wszystkim: szkołą i rozrywką, spojrzeniem na świat, ośrodkiem kultury polskiej i czynnikiem spójni narodowej.

Dla takiej publiczności nie żal zdobyć się na wysiłek, opłaci się on sowicie.

Zbigniew Pitera

„REMBRANDT" film, którego nie zobaczymy

Aleksander Korda pod złą gwiazdą rozpoczął przed kilku laty produkcję serii wielkich obrazów historycznych, które jako prestiżowe filmy angielskie miały zmierzyć się z czołowymi przebojami amerykańskimi i — zawojować świat.

Filmy Kordy stały na bardzo wysokim poziomie artystycznym i technicznym, posiadały kosztowną oprawę dekoracyjną, świetnie opracowane scenariusze i pierwszorzędne obsady aktorskie. Korda realizował swe obrazy z niespotykanym dotąd w Europie rozmachem, który szedł w parze z wysoką kulturą filmowego i literackiego ujęcia. Były to dzieła, w których czuło się rękę świadomego swych twórczych założeń artysty-realizatora.

Zarówno bowiem „Henryk VIII", „Katarzyna Wielka", jak i „Don Juan" — były osiągnięciami nieprzeciętnymi, które na długo utkwiły w pamięci wielu miłośników prawdziwej sztuki filmowej.

Mimo to piękne te filmy nie cieszyły się powodzeniem wśród szerokich mas widzów kinowych. Bo jeżeli przyjęła je z rezerwą kulturalna publiczność europejska — to cóż tu mówić o widzach amerykańskich, których pasjonują bzdurne historyjki, wygrywane przez niewybrednych scenarzystów i reżyserów na kanwie dziejów budowy kanału Suezkiego, rewolucji francuskiej, czy carskiej Rosji. Wobec takiego audytorium filmy Kordy musiały być z góry skazane na przegraną.

Nasza publiczność, niestety, zachowała się pod tym względem podobnie jak amerykańska.

Przed kilku laty dotarł do Polski bodaj ostatni z serii historycznych filmów Kordy — **„Rembrandt" z Charlesem Laughton'em** w roli tytułowej. Film obijał się jakiś czas bez większego powodzenia po ekranach prowincjonalnych. W Warszawie nie znalazł zeroekranu.

W końcu, gdy z „bezużyteczną" wskutek tego kopią nie było co robić, zdecydowano się na urządzenie pokazu dla prasy filmowej.



Charles Laughton, jako Rembrandt
Fot. P. S. F.

Historia życia syna młynarza z niewielkiego miasteczka niderlandzkiego Lejdy, położonego nad Starym Renem, zaczyna być pasjonującą opowieścią z chwilą, gdy młody Rembrandt, po sześciomiesięcznych studiach u amsterdamskiego malarza Lastmana, powraca do rodzinnego miasta, by w ciszy i powszedniości życia ojcowskiego młyna rozpocząć działalność samodzielną.

Tu powstaje szereg dzieł, pozostających jeszcze pod wpływem amsterdamskiego nauczyciela. Obok tych obrazów Rembrandt maluje wiele portretów własnych i swego najbliższego otoczenia, wśród których powtarzają się postacie, uwieczniane na płótnie napozor bez żadnego wyboru. To pozostanie cechą twórczosci malarza do końca życia.

Rembrandt jest zakochany w swym zajęciu, pracuje też tylko i wyłącznie dla własnej przyjemności. Nudzi go to jednak wkoncu i coraz częściej zaczyna powracac do stolicy. Tu otrzymuje pierwsze zamówienie. Ma wykonac portret zbiorowy, modny podówczas w Holandii rodzaj wizerunkow. Obrazem tym robi furorę i pomimo wysokich cen, nie może nadążyć coraz liczniej napływającym zamówieniom.

Rembrandt staje się malarzem modnym. Postanawia więc przenieść się na stałe do Amsterdamu, tym bardziej, że — jak podaje **Wacław Husarski** — „w mieście owym mieszka dziewczę, którego jasne wijące się kędziorki i pogodne uśmiechnięte usteczka dawno już wznieciły w sercu młodego malarza żywe uczucie. To dziewczę — to kuzynka młodego amsterdamskiego przyjaciela, Saskia van Uylenburch. W r. 1633 Rembrandt wynajmuje w Amsterdamie spore, rodzinne mieszkanie i zaręcza się; 22 czerwca roku następnego odbywa się ślub. Żona była więcej, niż zamożna, małżonek miał wcale ładne dochody z portretów, obrazów i akwafort; młoda para żyje też nie tylko w dobrobycie, ale w zbytku".

Ale temperament malarza, nie uznający jakiegokolwiek krępowania twórczości, buntuje się jednak przeciwko szablonowi wykonywanych na zamówienie portretów. To też gdy Bractwo Kurkowe miasta Amsterdamu zwróciło się do renomowanego portrecisty z prośbą o wykonanie zbiorowego portretu, zacnych konfratrów spotyka srogi zawód.

„Po namalowaniu dwóch głównych postaci grupy — pisze Husarski — kapitana bractwa i jego zastępcy, Rembrandtowi zabrakło najwidoczniej cierpliwości do portretowania tępych mieszczańskich fizjonomii; kilka jeszcze figur na bliższym planie odtworzył z jaką taką troską o podobieństwo, resztę puścił zupełnie; puścił z tak całkowitą beztroską, że rozpoznajemy wśród nich, powtórzone aż sześć razy, rysy samego artysty; ot, byle tylko zamarkować obowiązującą liczbę szesnastu członków związku..."

Chociaż traci powodzenie jako modny portrecista, talent jego znajdujący się w pełni rozkwitu wypowiada się teraz w genialnych improwizacjach, nie wykańcza już teraz tak starannie swych obrazów, **„bo każda nałożona na płótno plama farby ma nieomylność rzeczy absolutnych"**.

Zapatrzony w własny kunszt artystyczny, popada w długi, traktuje wszystkich wyniośle z piedestatu swego geniuszu twórczego. Życie prywatne mistrza poczyna gorszyć cnotliwych mieszczan holenderskich: „znakomity malarz religijny, od roku 1649 żyje otwarcie w konkubinacie — i to z własną służącą, młodziutką dziewczyną, która mogłaby być jego córką, Henryka Stoffels... Konsystorz amsterdamski wzywa ją przed sąd... Henryka przyznaje się do macierzyństwa. Za karę zostaje pozbawiona prawa przystępowania do Komunii..." — Rembrandt adoptuje dziecko, które wkrótce potym przychodzi na świat, ale nie śpieszy się z legalizacją związku. Długi coraz bardziej dają mu się we znaki. Traci prawie zupełnie powodzenie; maluje już tylko autoportrety i wizerunki swych najbliższych. Niedługo potym umiera Henryka. Rembrandt zostaje bez opieki — w nędzy. W sześć lat później traci syna i synową. Jest sam z półroczną wnuczką, urodzoną już po śmierci syna.

Klęską ostatnią jest utrata wzroku — Rembrandt maluje już prawie poomacku swój ostatni, niedokończony obraz — **„Syna marnotrawnego.** Umarł w roku 1669. nie dożywszy 64 lat.



Scena z filmu „Rembrandt"
Fot. P. S. F.

Film Aleksandra Kordy rozpada się kompozycyjnie na kilka fragmentów, odzwierciedlających przełomowe momenty życia Rembrandta, począwszy od śmierci jego żony i skandalu z owym portretem zbiorowym bractwa kurkowego.

Wszystkie sceny odmalowane zostały szeroko w ramach dobrych dekoracyj, każda z nich tętni mocnym nurtem dramatycznym, skrytym nieraz głęboko pod powierzchnią spokojnie przesuwających się obrazów. Korda nieomylnie wycyzelował wszystkie pointy poszczególnych fragmentów i dlatego każdy z nich jest majstersztykiem wytrawnej reżyserii — ale przede wszystkim: popisem aktorskim niewidzianego dawno **Charlesa Laughton'a.** W jego interpretacji postać Rembrandta stała się dla nas tak ludzka i zrozumiała w swych powszednich troskach i cierpieniach, tak bliska w porywach nieokiełzanej indywidualności artysty — że wyobrażenie postaci genialnego malarza zrosło się już chyba na zawsze z sylwetką Laughton'a. Umiejętna charakteryzacja podkreśliła znakomicie pewne wulgarności rysów twarzy Rembrandta.

Jeżeli idzie o poszczególne sceny: dobrze ujęty został nastrój tych momentów, gdy Rembrandt, podekscytowany jakimś przeżyciem, zabiera się do pracy i rzucając szybkie, badawcze spojrzenia spoza rozpiętego na stalugach płótna — poczyna prowadzić rozmowę ze swym modelem, rozmowę ujętą w formę dialogu lub monologu, świetnie opracowanego pod względem literackim. Nieskazitelna dykcja Laughton'a podkreśla znakomicie piękno języka.

Do doskonałych fragmentów należy również epizod z żebrakiem, kiedy Rembrandt bez grosza w kieszeni, wynajmuje sobie do pozowania obdartego dziada i przybrawszy go w purpurę, maluje jako króla Saula, opowiadając w trakcie pracy historię nieszczęśliwego monarchy. Głęboki sens tej i podobnych scen pozostawia niezatarte wrażenie.

Obok Laughton'a główne role kobiece kreują **Gertruda Lawrence** i **Elsa Lancaster** (Henryka). Poza tym — moc charakterystycznych postaci dalszoplanowych, typowych dla ówczesnego środowiska i otoczenia Rembrandta.

Ale mimo to wszystko — a może właśnie dlatego — film o Rembrandcie nie może liczyć na sukcesy kasowe. Tak orzekło zgodnie grono krytyków i publicystów filmowych, obecnych na pokazie. Niech więc „Rembrandt" spoczywa w spokoju, jako produkt „niedzisiejszych czasów".

Co, gdzie wyświetlano

Na podstawie danych statystycznych o proporcjach nasilania rynku filmami produkcji rodzimej poszczególnych krajów, produkcji europejskiej i amerykańskiej, można wywnioskować stosunek możliwości obsługi kinoteatrów poszczególnymi typami filmów.

I tak ze statystyki sporządzonej za 1937 i 1938 r. przekonać się można, że Francja (poza Niemcami) jest w Europie krajem, który może swym zeroekranowym kinoteatrom dostarczyć do dyspozycji najwięcej filmów produkcji własnej. W roku 1938 42%filmów wyświetlonych w paryskich kinach zeroekranowych (przy ogólnej liczbie 1128) było pochodzenia francuskiego, (w roku 1937 — 44%), Drugie miejsce, choć już bardzo oddalone, zajmują: Szwecja z 20% (w 1397 — 14%) filmów krajowej produkcji i b. Czechosłowacja z również 20% (21%). Również Polska i Węgry wykazują podobne cofanie się filmu krajowego w porównaniu z r. 1937. W Polsce było 19% (22%), a na Węgrzech 19% (32%) filmów krajowych w stołecznych kinach zeroekranowych. Dalsze miejsca zajmują: Dania 18% (20), Anglia 17% (17), Finlandia 12% (8), Włochy 11% (12), Szwajcaria 4% (1), Holandia 4% (?) Norwegia% 4 (6) i Belgia 1% (6). Łotwa, Rumunia i Jugosławia nie wypuściły na rynek w ciągu tych dwu lat ani jednego filmu krajowego.

Następująca tabela wykazuje natomiast udział amerykańskiego filmu na rynkach europejskich w latach 1938 i 1937:

Anglia	77	80
Francja	48	71
Włochy	72	72
Szwajcaria	35	41
Holandia	59	—
Belgia	44	42
Dania	54	45
Szwecja	51	55
Norwegia	62	52
Finlandia	46	48
Polska	51	53
Litwa	21	—
b. Czechosłowacja	47	43
Węgry	46	56
Rumunia	61	60
Jugosławia	47	21

W zeroekranowych kinach tych krajów wyświetlano w r. 1938 ogółem 11039 filmów pełnoprogramowych, z czego 1.440 filmów niemieckich (i austriackich), 5.852 amerykańskich i 1579 krajowych; reszta, t. j. 2.168 filmów, pochodziła z innych krajów europejskich. Procentowy udział filmu amerykańskiego w ogólnej podaży w Europie, wynosił w obu latach jednakowo 53%, A więc więcej niż połowa wszystkich wyświetlonych filmów w Europie była pochodzenia amerykańskiego.

Udział filmów niemieckich spadł z 15% w r. 1937 na 13% w r. 1938.

Świat Filmu

Żyjemy pod grozą wojny i aczkolwiek Ameryka jej nie pragnie — stara się w swych najmłodszych obywatelach wskrzesić cześć d'a bohaterstwa wojennego. Prawdopodobnie też spełni swe zadanie przekonywująca gra Jackie Coopera, który w filmie „Duch z Cuer" w roli syna kombatanta otrzymującego wykształcenie w akademii wojskowej — wzbudza entuzjazm dla metod i całokształtu pracy tej uczelni. Obok Cooper'a — w roli jego ojca, Henny Hull oraz Freddie Bartholomew.

Inny film — w którym także wojna ma coś do powiedzenia — to „Mała księżniczka" — nie tylko jeden z nalepszych dotychczasowych filmów Shirley Temple — ale w ogóle jeden z najlepszych tegorocznej produkcji. Tragiczne koleje losu małej Shirley, strąconej (po śmierci ojca na wojnie) z przepychu do poniewierki, wyciskają łzy prawdziwego wzruszenia. Walt Disney powiedział o tym filmie, że Shirley Temple jest w nim „żywą królewną Śnieżką". I to jest nalepsze określenie! Obok Shirley grają: Anita Louise, Sybil Jason, Jan Hunter, Richard Greene.

Również filmem wielkich wzruszeń jest „Ciemne zwcięstwo", w którym grę wszystkich aktorów: Bette Davis, Geraldine Fitzgerald i Georg Brent'a — cechuje wielki artyzm. Zwłaszcza Bette Davis — jako młoda, piękna kobieta, trawiona nieuleczalną chorobą i zakochana w swym lekarzu, przewidującym datę jej śmierci — stworzyła głęboko wzruszającą kreację.

Zupełnie inny nastrój — pogodny i komediowy reprezentuje film „Północ", w którym Claudette Colbert — amerykańska chórzystka — szaleje po Paryżu, mając jako cały majątek.. kwit lombardowy. Don Ameche, John Barrymore, Mary Astor i Frances Lederer stanowią doskonałe żywe tło do kawałów Colbert.

Inny film kawałów, to „Nigdy się nie zniechęcaj" — miła komedia o miodowym miesiącu jednej pary w Szwajcarii. „Parę" stanowią — Martha Raye i Bob Hope.

Skoro wspomniało się o Szwajcarii — należy coś dodać o sportach zimowych. W komedii muzycznej „Follies 1939 na lodzie" zobaczymy cały zespół „lodowy" Sonie Henie — bez tej ostatniej — natomiast z Joan Crawford, Levis Stone, Jimmie Stewart i Lew Ayres. Popisy na lodzie znakomitych łyżwiarek i finał w kolorach naturalnych robią swoje wrażenie.

Dużo muzyki usłyszymy również w filmie pod dziwacznym tytułem „Blondynka spotyka szefa", w którym Skinnay Ennis i jego orkiestra demonstrują swing wysokiego gatunku, a mało u nas znani aktorzy zabawiają się w perypetie posadowe.

Inne tło posiada film „Sierżant Madden", w którym Wallace Beery, grając rolę tytułową, stara się pogodzić obowiązek wobec służby z sumieniem ojca. Film ten rozwiązuje zagadnienie, jak postąpić winien ojciec — policjant, wobec syna — bandyty.

Seria powyższa nie byłaby kompletna — gdyby nie wspomnieć o filmie lotniczym „Latający Irlandczyk" — z udziałem miłych artystów: J. Kenigano i Dorothy Peterson.

„Koniec wieńczy dzieło" — a naszym zakończeniem jest podanie do wiadomości ogółu, że już niedługo zobaczymy na ekranie życie znakomitego wynalazcy telefonu, Aleksandra Graham Bella. Emocje jego poczynań technicznych i historię jego wielkiej miłości odtworzy Don Ameche, grając obok Loretty Young i Henry Fond'y. Jest to poniekąd film-dokument historyczny i z pewnością spopularyzuje tak mało dotychczas znane szerokim masom nazwisko wynalazcy telefonu.

Film
„TRZY WALCE"
w wersji
niemieckiej



(„Marianne")

Jemioł powraca...

W wielkiej poczekalni dworcowej ruch i gwar.

Wszystkie ławki obsiadł różnobarwny tłum podróżnych. Jedni rozmawiają głośno i rzucają ukradkowe spojrzenia na wielką tarczę zegara, wskazówki której znaczą zbliżający się moment odejścia pociągu. Drudzy zasłonili się gazetami lub pochyliwszy nisko ciężkie od zmęczenia głowy, pogrążyli się w drzemce, zapominając na chwilę o trudach przebytej lub oczekującej ich podróży. Inni tłoczą się przed kasą biletową, niecierpliwie przestępując z nogi na nogę w wydłużającym się ogonku. Obok — walizy, tobołki, kuferki, pakunki, zawiniątka...

W głębi — po przez drzwi — dolatuje brzęk szkła: bufet wygrywa swą jazgotliwą symfonię, przerywaną trzaskaniem odkorkowanych butelek.

Ponad ten rozgardiasz wzbija się raz poraz krzykliwy płacz dziecka, zmieszany z ujadaniem psa i gdakaniem kur, trzepoczących się w ciasnym koszyku grubej przekupki.

Zatrzymujemy się przy kasie biletowej. „Bilety 3 klasy we wszystkich kierunkach oprócz podmiejskich". Rzućmy baczniej okiem na podróżnych, stojących w kolejce przed okienkiem.

Przystojny młody człowiek w eleganckiej jesionce, ze skórzaną teczką pod pachą, energicznym głosem prosi o bilet do Łodzi. Jasnowłosa pani o smutnej twarzy i zmęczonych oczach niecierpliwi się czekaniem, trzymając za rękę kilkuletnią dziewczynkę, która rozgląda się ciekawie dokoła. Za nią — jakiś człowiek niskiego wzrostu w wytartym, obszarpanym palcie i wygniecionym kapeluszu, patrzy przed siebie obojętnym wzrokiem, z filozoficznym spokojem, traktując popychania i przynaglania śpieszących się podróżnych.

Zbliża się do kasy. Zagłębia rękę w czeluści swej kieszeni od spodni i wyjmuje garść monet, które powoli rozdziela na dłoni. Głowa wciska się w kwadrat okienka, monety uderzają dźwięcznie o blat.

Gardłowy, niski głos — o znanym, charakterystycznym brzmieniu — cedzi flegmatycznie słowa:

— Proszę o bilet...

— Dokąd?

— Z powrotem.

— Ale do jakiej stacji?!

— Dla mnie „z powrotem" — to zawsze znaczy: do Radoliszek... — odpowiada jegomość z niewzruszonym spokojem. Ręka z biletem niknie w kieszeni zabrudzonego palta.

Tak, teraz już nie mamy żadnych wątpliwości: ten człowiek o zarośniętej, niemistej twarzy, powolnych ruchach i spojrzeniu, pełnym filozoficznej wzgardy dla otoczenia to — nikt inny — tylko Jemioł! Pamiętny rezoner ze „Znachora" i „Profesora Wilczura" — myśliciel przy kieliszku, cynik i łotr, który nie wyzbył się ludzkich uczuć, gotów zrozumieć i przyjść z pomocą każdemu, kto stoczył się na dno życia.

Jemioł oddala się od kasy i nie zważając na ruch, jaki wokół niego panuje, zmierza powoli na peron.

Wraz z nim posuwa się bezszelestnie kamera, której okiem kieruje wprawna ręka operatora Joniłowicza. Nad salą, w górze zawisło na długim żórawiu czujne ucho mikrofonu, łowiące gwar i zgiełk kolejowej poczekalni.

Przerwa. Reżyser Buczkowski uspokoił statystów, gwar umilkł, gwizdek syreny pogasił światła kandemów i wielkich lamp. Jemioł kazał sobie podać herbaty i wyjąwszy z zanadrza sutą kanapkę, oddał się całkowicie zawiłym funkcjom, związanym ze spożyciem drugiego śniadania. Za jego przykładem poszła cała brać, zgromadzona licznie w hali atelier filmowego „Arton".

Korzystając z ogólnego odprężenia, probuję uwiecznić na kliszy Jemioła vel Jacka Woszczerowicza, który właśnie wyszedł z hali na dziedziniec. Popularny aktor, którego podziwialiśmy niedawno jako Sokratesa w świetnej sztuce Morstina „Obrona Ksantypy", robi „przyjemną minę" i dodaje:

— Zdjęcie, owszem. Ale poza tym ani słowa.

— Dlaczego? — pytam zdziwiony, tykając się do wywiadu.

— Bo cenzura! — odpowiada Woszczerowicz, wyciągając już trzecią z kolei kanapkę, która w mgnieniu oka znika, jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej.

— Jaka?!



Scena z filmu „Testament profesora Wilczura"
Fot. Polonia-film

— Osobista — kończy Jemioł z niewzruszonym spokojem.

A, jeżeli cenzura i do tego osobista, cóż pozostaje czynić niestrudzonemu reporterowi — ? — chyba szukać mniej lakonicznych rozmówców!

Właśnie popularny powieściopisarz, Tadeusz Dołęga-Mostowicz, autor scenariusza filmu, przy którego narodzinach uczestniczymy, uśmiecha się na powitanie, powiewając w ręku pliką kartek scenopisu. Okazuje się, że poszczególne fragmenty drehbuchu i scenariusza, opracowywane są „na gorąco" w iście amerykańskim tempie i wprost z biurka p. Dołęgi-Mostowicza wędrują do atelier, gdzie je realizuje wraz ze swym sztabem reżyser. Aktorom, którzy nie są zorientowani w całości scenariusza, musi więc autor dokładnie wyjaśnić, jaki fragment swej roli będą za chwilę odtwarzać przed obiektywem. I oto Helena Grossówna (ubrana w czarnym „roboczym" kitlu) słucha z uwagą wskazówek Dołęgi-Mostowicza, który wtajemnicza aktorkę w arkana roli. Obok druga gwiazda rodzimego ekranu — Tamara Wiszniewska w elegenckim podróżnym stroju rozprawia o czymś z przejęciem z „mistrzem fotosu" Zajączkowskim.

Przerwa dobiega końca. Gwizd syreny, krótkie dyspozycje reżysera, plan tonie znów w jaskrawych potokach światła. Operator szykuje kamerę do jakiejś skomplikowanej „jazdy".

Jemioł-Woszczerowicz znika w tłumie podróżnych. Zacharkotał przeraźliwie klakson. Cisza! Zdjęcie.

Tak oto realizuje się „Testament profesora Wilczura". (—Pe—)

W SALACH Koncertowych

XVII Festiwal Muzyki Współczesnej

Niechęć do muzyki modernistycznej, przepaść między twórcami tej muzyki, a jej odbiorcami, wreszcie niezrozumienie i osamotnienie młodych „rewolucjonistów" muzycznych — było jednym z tematów rozważań najwybitniejszych muzyków Europy, zgromadzonych w 1922 roku na Festiwalu w Salzburgu, w wyniku których powstało Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej.

Nie trudno zdać sobie sprawę, jak wielkie znaczenie mają doroczne Festiwale urządzane przez wyżej wspomniane Towarzystwo. Nie tylko bowiem dają możność poznania ostatnich zdobyczy muzycznych całego świata, nie tylko służą do propagandy kultury państwa, w którym odbywa się Festiwal, ale przede wszystkim torują drogę do sławy młodym, początkującym kompozytorom, którym w obecnych warunkach trudno się wybić nawet przy dużym talencie — działając jedynie „na własną rękę". Strawiński, Szymanowski, Prokofiew, Bartok, Hindemith, i wielu innych zawdzięcza swą popularność właśnie tym Festiwalom.

Zaszczyt urządzenia XVII z rzędu Festiwalu przypadł w udziale poraz pierwszy Polsce i trzeba przyznać, że trudy i starania polskiej sekcji M. T. M. W. zostały uwieńczone wspaniałym rezultatem.

Organizacja pierwszorzędna, a przy tym zdołano w szczupłych ramach czasu trwania Festiwalu, bo w ciągu tygodnia, pokazać licznie przybyłym cudzoziemcom naszą chlubę — Kraków i zaprezentować w ogólnym zarysie rodzinną kulturę, nie tylko współczesną, ale i z podkładem tradycyjno-historycznym. Tak więc poza koncertami czysto „festiwalowymi" zorganizowano w Warszawie: koncert oratoryjno-symfoniczny, poświęcony współczesnej muzyce polskiej i przedstawienie baletowe w Operze oraz w Krakowie: koncert dawnej muzyki polskiej i pokaz śpiewów i tańców ludowych. Poza zwiedzaniem Warszawy i Krakowa odbyły się wycieczki do Wilanowa i Wieliczki.

Przechodząc do omawiania wrażeń „pofestiwalowych", bez przesady i samochwalstwa można powiedzieć, że był to sukces polskich kompozytorów. (Mam na myśli warszawską część Festiwalu. W Krakowie niestety nie byłam. Podobno sukces odnieśli tam przede wszystkim Webern i Badings — nazwiska zresztą o ugruntowanej sławie).

Słuchając poraz pierwszy utwór muzyczny i w dodatku nie znając partytury, trudno określić jego bezwzględną wartość. W ocenie jego kierujemy się raczej intuicją, która wszakże rzadko zawodzi. Prawdziwy geniusz, czy talent emanuje poprzez swe dzieło i atakuje raczej nasz zmysł estetyczny, naszą wrażliwość i pobudliwość artystyczną, niż nas umysł. Dlatego — pomimo wstrzemięźliwości wielu krytyków muzycznych w wypowiadaniu sądu o kompozycji usłyszanej poraz pierwszy — uważam, że właśnie to świeże i zupełnie nowe wrażenie może decydować o wartości danego dzieła. Może nie będzie to zbyt sprecyzowana ocena, często jest wiele wartości ukrytych, ale w każdym bądź razie to pierwsze „wrażenie" zorientuje nas, czy usłyszany utwór zaliczyć można do prawdziwej sztuki, czy tylko do pseudo-sztuki.

Powracając do Festiwalu i do sukcesów Polski na jej arenie, wymienić należy w pierwszym rzędzie Szajewskiego, który wystawił „Uwerturę" — utwór już zresztą znany, ale zawsze zadziwiający swą oryginalną, żywą rytmiką, wspaniałą instrumentacją, jasnością w wyrazie i konstrukcji, temperamentem i siłą dynamiczną.

Miłą niespodzianką była nowa kompozycja Kondrackiego „Cantata Ecclesiastica" na chór mieszany i orkiestrę, wykonana wprawdzie nie w ramach oficjalnego koncertu festiwalowego, ale niemniej zasługująca na wyróżnienie. Pomimo niewątpliwego talentu znać było w dotychczasowym dorobku twórczym Kondrackiego pewne efekciarstwo, pewną przekorę w celu osiągnięcia oryginalności. „Cantata Ecclesiastica" przekreśliła wszelkie zastrzeżenia, jakie mogliśmy mieć, do naszego młodego kompozytora. Jest to dzieło dojrzałe, wolne od wszelkich banałów i płytkości.

Wykazało ono nie tylko doskonałe opanowanie „rzemiosła" muzycznego, ale i prawdziwy kunszt w operowaniu środkami muzycznymi, które nie są celem, ale służą jako takie do osiągnięcia najwyższych wyżyn artystycznych.

Trzecim naszym triumfatorem był Woytowicz, który przedstawił nam „20 wariacji w formie symfonii".

Utwór ten jest ciekawy przede wszystkim ze względu na formę. 20 wariacji, opartych na jednym „motto" tematycznym, ujęte jest w schemat 3-częściowej Symfonii: Allegro-Temat z wariacjami — Rondo, przy czym każda z wariacji stanowi zamkniętą całość.

Ten klasyczny, oryginalny i nienagannie skonstruowany szkielet jest jednak wypełniony nieciekawym materiałem muzycznym,który w wyrazie uczuciowym nie wnosi nic nowego poza przystrojeniem w nową kolorystykę instrumentacyjną elementów romantycznych.

Z utworów „obcych" na czoło wybiła się Francja, która zaprezentowała tylko 2 kompozycje, ale zato gatunkowo wysokiej wartości.

Jean Rivier, który poszczycić się może poważnym bagażem twórczym w zakresie muzyki symfonicznej, kameralnej, fortepianowej i wokalnej, wystawił swą I symfonię D-dur.

Pomimo wyraźnego modernizmu i radykalizmu daleki jest Rivier od płytkiego doktrynerstwa, taniego efekciarstwa i błędnego poszukiwania nowych dróg. W symfonii D-dur pokazał nam zdecydowane oblicze głębokiego artysty, doskonałego polifonisty, subtelnego, ale i śmiałego instrumentalisty.

Francis Poulenc — nazwisko znane i cenione — zrobił nam nielada niespodziankę swą „Mszą G-dur" na chór a capella. Dotychczas znaliśmy go, jako kompozytora niewątpliwie utalentowanego, ale celującego raczej w lekkich, błyskotliwych, nie pozbawionych jednak wdzięku i czaru utworach.

Msza G-dur wykazała, że potrafi Poulenc napisać dzieło o refleksyjnym, liryczno- nastrojowym charakterze, nie wyzbywając się swej „francuskiej" swobody, lekkości i umiarkowanei uczuciowego.

Wiele cech francuskich posiada belgijski kompozytor Andre Souris, którego „Rengaines" jest próbą przeniesienia surrealizmu w dziedzinę muzyki.

Więcej jednak jest tu humoru i kapitalnej karykatury, do czego służy mu również doskonałe wyzyskanie kolorystyki dźwiękowej poszczególnych instrumentów dętych, na które jest napisana ta zabawna „suita", czy jak ją nazwać.

Dowcip i karykatura w muzyce podejmowane przez Mussorgskiego i Szostakowicza znalazły jeszcze jednego ich realizatora.

Z innych kompozycji wyróżnić można jeszcze Scherzo i Finale z koncertu skrzypcowego Wladimir Vogel'a (niestowarzyszony — Paryż), oparte na technice 12-tonowej. Troska o stronę formalno-tematyczną graniczy tu jednak z wybujałością.

Świetny ten polifonista przeładował koncert sztuczkami kontrapunktycznymi, mistrzowskimi wprawdzie, ale czyż nie takie właśnie kuglarstwo kontrapunktyczne doprowadziło drugą szkołę Niderlandzką do upadku i do reakcji w kierunku uproszczenia stylu?

Na technice 12-tonowej oparte jest również 5 utworów na orkiestrę Darnton'a (Anglia), odznaczających się niebywałą zwięzłością wysłowienia muzycznego (całość trwa zaledwie 8 minut!), dobrą instrumentacją, ale nie „grzeszących" zbytnią głębią i powagą.

Trudno w ramach krótkiego sprawozdania omawiać każdą poszczególną kompozycję „festiwalową".

Wymieniałam tylko najbardziej godne uwagi.

Były też utwory o bardzo problematycznej wartości, przypominające szkolne kombinatorstwo, pozbawione indywidualności i tchnienia artysty, były kompozycje nawiązujące do starych tradycji, ale — niestety — stosunkowo mało było wybitnych dzieł, które by dowodziły, czy pozwalały spodziewać ukazania się geniuszów.

W każdym bądz razie poznaliśmy najnowszy, młody narybek twórczy i przekonaliśmy się, że w tej dziedzinie, jeśli nie przodujemy, to jesteśmy na jednym z pierwszych miejsc.

Na zakończenie należy oddać słowa uznania wykonawcom, w pierwszym rzędzie orkiestrze Polskiego Radia, która wymusztrowana przez „żelazną" i niezawodną rękę G. Fitelberga, doskonale pokonywała trudności, czasami wprost fantastyczne.

Wreszcie Festival dał możności popisania się naszym młodym dyrygentom, z których przede wszystkim Wilczak przedstawia poważną klasę i rokuje jak najlepsze nadzieje.

KALENDARZYK KONCERTOWY

Sala Filharmonii

7 maj — W poranku muzycznym wezmą udział:
Libkowska — fortepian,
Bakman — skrzypce,
Ozimiński — dyrekcja.

Sala Konserwatorium.

10 maj — Recital skrzypcowy — Ricardo Brengola.

16 maj — Recital fortepianowy Colette Gaveau, laureatki ostatniego konkursu chopinowskiego.

20 maj — Recital śpiewaczy — Wince Jonuskaite.

24 maj — Uroczysty jubileusz profesora Szkoły Muzycznej im. Chopina — Michałowicza.



Kącik historyczny

CO OGLĄDAŁA WARSZAWA PIĘTNAŚCIE LAT TEMU

Cofnijmy się o piętnaście lat wstecz i rzućmy okiem na ówczesny repertuar zeroekranów stołecznych. Czym pasjonowała się publiczność w roku 1924? Jakie głosy krytyki odezwały się po premierach ówczesnych przebojów filmowych?

Na ekranie nie istniejącego już dziś **„Palace"** ukazał się w maju 1924 r. wielki film zrealizowany przez Abla Gance'a p.t. **„Max Linder w zamku duchów".** Karol Irzykowski, który wówczas z zapałem oddawał się krytyce filmowej, kładąc podwaliny teoretycznej myśli filmowej w swej „Dziesiątej Muzie", takie refleksje snuje na temat tego filmu:

„...nie widziałem nowych filmów Gance'a, aż dopiero teraz „Zamek duchów" — i tu od razu spotykam go na wyższym etapie twórczości. Doszedł on już do wykonywania tych rzeczy, o których w Polsce, opanowanej przez wytwórców - kiczarzy, tylko marzyć wolno... (następuje szczegółowy opis tricków z uwzględnieniem ich walorów czysto kinowych) ...większe wrażenie wywierają wyborne i lekko zaaranżowane sceny zbiorowe w klubie. Kiedy się tego nauczą nasi reżyserzy! To nie przypadkowe zbiegowisko osób, lecz plastyczna jedność ludzi, zespolonych ze sobą wspólną myślą i wspólnym uczuciem".

Posłuchajmy jeszcze głosów prasy po premierze głośnego przeboju („pierwszy polski film lotniczy"!), produkcji krajowej p.t. **„Skrzydlaty zwycięzca"**, reżyserii Zygmunta Wesołowskiego, wg. scenariusza Stanisława Karpińskiego, dekoracje R. Biskego i E. Johna. Oto jak pisze na temat tego filmu A. Słonimski („Wiadomości Literackie"):

„Skrzydlaty zwycięzca" jest gorszy od innych obrazów krajowych, bo jest dłuższy. Ponurą okolicznością jest fakt istnienia drugiej serii tego filmu. Sumy, jakie wydano na tę „propagandę" lotnictwa i puszczania pieniędzy, wystarczyłyby na wysłanie do Ameryki całego zespołu. Polska ocaliłaby się w ten sposób od oglądania „Zwycięzcy", a panowie z „Aerofilmu" może by się czegoś nauczyli. Począwszy od prologu, w którym Ikar w kostiumie kąpielowym trzepie przyprawionymi skrzydełkami, a skończywszy na niedołężnym zakończeniu pierwszej serii — film ten jest jedną wielką pomyłką, smutnym przykładem nieudolności i braku sumiennego stosunku do pracy".

„No tak, ale zdjęcia są dobre — mówią ludzie pobłażliwi. Triumfem naszych reżyserów filmowych jest to, iż psując taśmę, pracę malarzy i wysiłek aktorów, nie mogą jeszcze popsuć obiektywu kinematograficznego, zdjęcia ostre i poprawne z całą ostrością ukazują nam wszelkie błędy reżyserii. Nie tylko brak umiejętności, ale i cyniczny stosunek do pracy. Ludzie, którzy wyjeżdżają z Warszawy latem, przyjeżdżają do Krakowa zimą. Jest to najwidoczniej satyra na koleje państwowe... Podobnych figielków jest w tym obrazie sporo...".

Mimo tych zjadliwych głosów krytyki, film „Skrzydlaty zwycięzca" cieszył się wielkim powodzeniem na ekranie kina **„Varsovia".**

Z innych przebojów, które oglądano w Warszawie w maju roku 1924 — przypomnieć trzeba dwa wystawowe filmy biograficzne **„Teodora" i „Messalina".** Oba okazały się niezwykle „kasowe".

Z. P.

Migawki TANECZNE

Popisy szkół tanecznych robi się właściwie raczej dla uczennic i ich rodzin, przyjaciół i znajomych — niż dla publiczności. Kłopotliwe bywa natomiast w takich razach stanowisko krytyka tanecznego. Czuje się nieswojo w familijnym nastroju, nie chciałby go mącić i wolałby o takiej uroczystości rodzinnej wcale nie pisać, ale nie może. Przeciwnie, właśnie w tym wypadku, bardziej, niż w jakimkolwiek innym— jego opinia drukowana, jest utęskniona i upragniona. Uczennicy mało, że się popisuje, że dostaje — słusznie czy niesłusznie — kwiaty. Chce jeszcze być „opisana". A znów jeżeli tak, to proszę już nie mieć żadnych pretensyj do krytyka, bo odpowie: „Tu l'a voulu, Georgette Dandin"...

Numer pierwszy był ciekawym eksperymentem. Absolwentka Milica Lubicz zaprezentowała swoją pracę dyplomową w postaci „dziecinnego" baletu p. t. „W królestwie kwiatków". Rój dzieciarni, poprzebierany w kwiaty (zabawny był, zwłaszcza, zlekka zezowaty „słonecznik"), tudzież rozmaite żyjątka leśne (dobra była szczególnie akrobatyzująca „liszka") pląsał i skakał dowoli nie zawsze może w takt muzyki, ale z niesłychanym zapałem i jednak raczej składnie, wobec czego dyplomantka zasłużyła na... czwórkę. Natomiast na... piątkę: dwie z jej „artystek": Lena Gajdzianka (tej nawet postawiłbym „rzymską" piątkę), ultrataneczne dziewczątko o strzelistych i „samotańczących"' nóżkach, pięknie zakwitający talent taneczny oraz Janka Szulfrydówna, pełna wytwornej gracji w stylowym menuecie.

Wspomniana Milica, zresztą, urocze jasnowłose dziewczę o grecko-rzymskim profilu, oraz o giętkim i zwinnym korpusie, potrafiła jednak poprowadzić również korowód starszych uczennic, umiejętnie wybijając gongiem rytm i dynamikę niebanalnie ujętego studium tanecznego. Słowem, u mnie dyplom dostała, zwłaszcza, że potym jeszcze „osobiście" zatańczyła kujawiaka bez dawniej ją cechującej sztywności. Błogosławię ją więc na drogę pedagogiczną, nie wątpiąc, że i pani Prusicka, jako najwyższa instancja, również to uczyni.

Na razie zaś sama pokazała, co umie, w motywie ludowym, kujawiaku i walcu, wykonanych z Pawłem Dobieckim. Mnie się z tego wszystkiego najbardziej podobał kujawiak, bardzo smacznie ułożony i umiejętnie stylizowany. Wykonanie, oczywiście, było świetne i to właśnie jest... bardzo niedobrze. Nauczycielka bodaj nie powinna występować jednocześnie z uczennicami, zbyt bowiem nad nimi góruje technicznie, przez co obniża najzbyteczniej wrażenie ich produkcyj. Więc na przyszłość prosimy już osobno...

Stosując zasadę „aut bene, aut nihil" do reszty programu, wspomnę przede wszystkim o Irenie Rossen, która swym tańcem „łukowym" i „murzyńskim" może osiągnąć sukces na konkursie brukselskim; Lili Karównie i Lucynie Wallerównie, które tańcząc: „Bez jutra", mają jednak przed sobą obiecujące jutro taneczne; Jadwidze Targowskiej, ujmującej w „Piosence tanecznej" Dworzaka; Jadwidze Bobińskiej, pełnej wdzięku w „piosence kujawskiej"; wreszcie o Romie Glan, wyjątkowo utalentowanej tancerce o zjawiskowej urodzie, pięknie stylowej i finezyjnie wykwintnej gestyce, w misternie ułożonym gawocie Glucka. Mogę mieć dobre słowo dla nieco zbyt się rzucającej, ale bezspornie zdolnej Iny Holskiej (żywiołowa „Czarownica" Wilckensa) i dla zręcznie imitującej swe „robotnicze" poprzedniczki Romy Anson („Rytm pracy"). Lubelska i Stanisława Rapplówna robią postępy. Gdy to wszystko wyrośnie tanecznie, dopiero można będzie powiedzieć, co naprawdę warte...

Henryk Liński

12-tu operatorów nakręca emocjonujące sceny plenerowe do filmu „REMORQUES"

Filmowy świat Paryża żyje pod wrażeniem rozpoczętej niedawno realizacji wielkiego obrazu dramatycznego p. t. „Remorques". Film ten, oparty na słynnej powieści Roger Vercel'a, odznaczonej wielką nagrodą Goncourt'ów, posiada kilka scen, rozgrywających się w środowisku marynarskim. Kulminacyjne momenty akcji rzucone zostały na wspaniałe w swej grozie tło burzy morskiej, która musiała być nakręcona w autentycznym plenerze. Był to bardzo trudny do rozwiązania problem techniczny, to też nic dziwnego, że wzbudził szczególne zainteresowanie sfer fachowych. Wraz z ekipą realizacyjną „Remorques" przybyło do Brestu na zdjęcia plenerowe wielu techników filmowych z Paryża i Londynu, którzy na miejscu obserwowali pracę sztabu, złożonego z czterech zespołów operatorskich, wyposażonych w 12 najnowszych kamer.

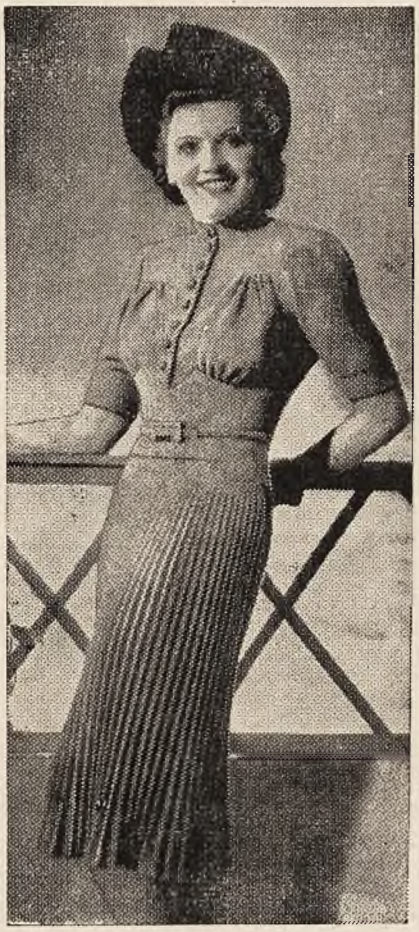
Do zdjęć tych wybrano okres największych burz na tej szerokości geograficznej, a rozpoczęto je w kulminacyjnym momencie sztormu. W akcji uczestniczyło kilka okrętów towarowych i dwa holowniki. Brało w niej udział 226 ludzi, pozostających pod fachową kontrolą kapitanatu portu w Breście. Specjalnych zdjęć dokonywano dla słynnego dekoratora Traunera, który poszczególne fragmenty odtworzy w atelier paryskim.

Próbna projekcja zdjęć nakręconych na pełnym morzu była wielkim wydarzeniem dla filmowców paryskich, gdyż po raz pierwszy w dziejach kinematografii francuskiej udało się osiągnąć tak wysoki stopień realizmu w ujęciach plenerowych.

Sceny te wmontowane będą w dramatyczną akcję filmu „Remorques", który pod reżyserią znakomitego Jean Gremillon'a i w interpretacji mistrzowskiego zespołu aktorskiego z Jean Gabin na czele, zapowiada się jako wybitne osiągnięcie filmowej sztuki francuskiej.

„Remorques" eksploatowany jest w Polsce przez „Pallas-film'", biuro, które sprowadziło takie arcydzieła jak „Towarzysze broni" i „Ludzie za mgłą".

Dla ciebie Pani...



Jednym z widomych znaków wiosny dla nas, pań — są wiosenne rewie mody Ostatnio miałyśmy ich w Warszawie kilka. Artykuł ten poświęcę rewii mody urządzonej przez dyr. Iwanowskiego w popularnej „Adrii".

Przed poinformowaniem miłych czytelniczek o ostatnich kreacjach — przede wszystkim muszę nadmienić, że z inicjatywy organizatorów urządzono, drogą licytacji kapelusza, zbiórkę na Pożyczkę Obrony Przeciwlotniczej — uzyskując sumę zł. 108. Szczególny znak czasu.



A teraz zajmiemy się fatałaszkami. W przejściowym okresie, kiedy to jednego dnia panuje chłód, a drugiego słoneczna i ciepła pogoda — jest wyjątkowo trudno odpowiednio się ubrać. Pięknej pani przychodzi jednak z pomocą pracownia modeli ANNY EBEROWEJ (salon — Nowy Świat 2 m. 2).

Moda bieżącego sezonu całkowicie prawie odbiega od poprzednich swoich kanonów. Przede wszystkim sukienka wąska znikła zupełnie z horyzontu. Moda lansuje jedynie i wyłącznie szerokie, plisowane, lub skloszowane doły tak sukienek, jak i płaszczy. Talia i biodra jednak muszą zachować dziewczęcą linię, jak również cała sylwetka musi koniecznie być młodzieńcza i powiewna. Nowością jest wykończenie dołu sukni walansjenką, przypominającą wąziutki riusz. Kostiumy lansowane są dłuższe, wcięte, jedno, dwu i trzy rzędowe. Z tyłu z ciętym karczkiem, talią w zakładeczki i marszczenia, lecz wszystkie w dole dopasowane. Modne są tak przy płaszczach, jak i przy kostiumach kieszenie u góry i u dołu. Kieszenie naszywane na wierzchu modne są nawet przy futrach, które prezentowała firma H. ADYNOWSKA (Nowy-Świat 22, sklep).

Podkreślić należy, że p. Adynowska jest jedyną kobietą — majstrem w branży kuśnierskiej, sama czuwa nad wykonaniem modeli, to też pokazane luźne płaszcze z fantazyjnie krojonych skórek krecich i brązowych popielic odznaczały się wielką elegancją i wytwornością. Bardziej dopasowane do figury i dystyngowane w swej czerni były płaszcze z łapek breinszwancowych. Przy niektórych płaszczach kieszenie były ściągane na „expres". Do kostiumów i sukien prezentowane były bardzo pomysłowe palerynki ze srebrnych lisów. Dla mniej zamożnych pań została skomponowana pelerynka z jednego lisa jednak wyglądała ona prawie imponująco. Praktyczne kołnierze z brązowych i popielatych lisów noszone są do płaszczy, jak i do kostiumów, a są one niezbędne zwłaszcza przy niespodziewanych skokach temperatury.

Pozostały jeszcze do omówienia torebka i kapelusz, zdawałoby się mniej ważne przedmioty w garderobie pani, lecz moda obecna chce zupełnie inaczej. Zwłaszcza kapelusze przybrały tak nieoczekiwane fasony, że stały by się niemal dziwaczne — muszą więc panie bardzo ostrożnie dostosowywać je do swej urody, do każdego zaś prawie kapelusza modne są woalki, w dodatku we wszystkich możliwych kolorach.

Drugą nie mniej ważną rzeczą przy kompletowaniu całości jest torebka i wtenczas długo zastanawiamy się: jaka torebka? Firma „REN" (Marszałkowska 81b) pokazała jak zwykle bardzo wiele pięknych i oryginalnych modeli. Na wyróżnienie zasługuje płaska u góry zamykana ściągaczem torebka wykonana z białych i granatowych pasów. Inna prostokątna płaska otwierała się z jednego boku tworząc męski portfel z wieloma praktycznymi przegródkami i jakby dla kontrastu nadzwyczaj kobieca torebka w kształcie sześcianu (nie dosłownie) zwisająca na łańcuszku.



Na zakończenie nadmienię, że moda każe mieć torebkę i rękawiczki z jednakowej skóry i powtarzającymi się motywami ozdobnymi.

M. K. Z.



Umiejętny maquillage

Ile by się nie pisało o urodzie kobiecej — temat ten nigdy nie przestanie być aktualnym.

Przeznaczeniem kobiety jest być piękną, a przy odrobinie dobrych chęci i wytrwałości, niezależnie nawet od przyrodzonych warunków, każda kobieta, piękną stać się może.

Zwalczanie defektów oraz podkreślanie walorów urody, higieniczny tryb życia, całokształt zdrowia oraz odpowiednia pielęgnacja skóry — oto droga do piękności. Choroby żołądkowe, kobiece, zaburzenia systemu nerwowego, anemia, zła przemiana materii, fatalnie wpływają na cerę, a wynikiem tych wszystkich niedomagań są cery tłuste i suche. I tak, o ile cerę tłustą, którą w naszym klimacie spotykamy najczęściej, musimy starać się osuszyć wewnętrznie, lecząc przy tym przyczynę jej powstania, o tyle cerę suchą musimy bardzo intensywnie odżywiać i natłuszczać.

Największą wiosenną bolączką kobiet sa piegi, które zjawiają się na twarzy wraz z pierwszymi promieniami słońca. Aby ich uniknąć, należy używać wychodząc na powietrze kremu i pudru światłochronnego, który ma tę zaletę, że pokrywa twarz cienką warstwą i nie przepuszcza promieni słonecznych. Stałe używanie środków usuwających piegi przy pomocy powolnego złuszczania, niszczy skórę robiąc ją bladą i martwą. Dlatego też, aby usunąć istniejące już piegi należy przeprowadzić pod kierunkiem specjalisty lekarza zabieg radykalnego złuszczenia naskórka.

Z wyborem środków kosmetycznych eksperymentować nie wolno, gdyż preparat odpowiedni dla jednej skóry okazać się może szkodliwym dla drugiej. Środki służące do pielęgnacji muszą być dobrane indywidualnie do cery, zaś szminki i pudry do karnacji.

Największą umiejętnością wyzyskiwania przyrodzonych atutów piękności i ukrywania usterek to maquillage.

Rzeczą jasną i zrozumiałą jest, że o ile maquillage umiejętnie zrobiony dostosowany do pory dnia i wieku, podnosi urodę i wdzięk — o tyle zrobiony nieumiejętnie — może tylko zeszpecić.

E. Steńska.

Porady kosmetyczne

Pani Halina Jabrowska, Warszawa. Ma Pani 22 lata i już tworzą się Pani zmarszczki pod oczami? — To dużo za wcześnie. Rozumiem doskonale Pani zmartwienie. Ma Pani prawdopodobnie suchą cerę i bardzo ruchliwą twarz. Proszę używać pod oczy Huile Persane Klytia Nr. 254. Przed słońcem chronić oczy ciemnymi okularami.

Pani Z. K. Lublin. Kuracja odchudzająca przeprowadzona zbyt gwałtownie może osłabić serce. — Dlatego też radzę Pani przeprowadzić ją pod kierunkiem lekarza.

Pani Janina Plisińska, Poznań. Wągry na nosie, tak martwiące Panią, tworzą się z powodu nadmiernej ilości gruczołów łojowych, w ujściach których osiada kurz. Stosując 2 razy dziennie galaretkę ściągającą Klytia Nr. 49, oczyści Pani wągry i ściągnie pory. — Jednakowoż przydało by się raz przeprowadzić w gabinecie kosmetycznym zabieg oczyszczający.

Pani Jadwiga S. Prawdopodobnie wargi spierzchły Pani od wiatru. Masło kakaowe doskonale wygładzi je. Ręce czerwone idealnie wybieli Pate d'Amande Klytia Nr. 109.

Pokaz filmowy firmy Ludwik Spiess i Syn

W kinie „Napoleon" odbył się pokaz filmów naukowych, zorganizowany przez Przemysłowo-Handlowe Zakłady Chemiczne Ludwik Spiess i Syn. Demonstrowano film Instytutu Pasteur'a pt. **„Fagocytoza"** oraz film z dziedziny produkcji leków **„100 lat w służbie lecznictwa".**

Pierwszy z nich jest obrazem wybitnie naukowym, przeznaczonym jedynie dla fachowców: ilustruje przebieg zjawiska fagocytozy zachodzące w krwi ludzkiej. Film jest niemy, a szczupły komentarz zawiera jedynie krótkie objaśnienia, dotyczące przebiegu i warunków, w jakich ma miejsce omawiany proces, w skutek czego też dla szerszej publiczności dostępny nie jest.

„100 lat w służbie lecznictwa" — to interesujący reportaż z dziejów zakładów Spiessa, rozwoju tej placówki i jej pracy w zakresie produkcji leków. O ile wstęp obrazu jest niezbyt szczęśliwie zmontowany — o tyle dalsze części ilustrując w popularny sposób badania laboratoryjne oraz produkcję poszczególnych grup związków chemicznych, odznaczają się dobrymi zdjęciami i posiadają dużą wartość popularyzatorską.

Produkcja U. S. A. w 1939/40 r.

Ameryka zapowiada na rok 1939/40 produkcję ponad 500 filmów, z czego wytw. M. G. M. zrealizuje prawdopodobnie 52, Paramount 58 i 20-th Century Fox 52 filmy. Fox zapowiada m. in. „Historię życia Grahama Bella", a inna wytwórnia „Historię życia Abrahama Lincolna".

Najbliższa premiera „Nationalu" w stolicy

Reprezentacyjny film produkcji francuskiej roku bieżącego „Derrière la facade", otrzymał polski tytuł „Ludzie wielkiego miasta". Film ten zrealizowany przed miesiącem przez reżysera George'a Lacombe, ukaże się na ekranach kin w Polsce w najbliższym czasie. Treścią obrazu są dzieje ludzi, zamieszkałych w czynszowej kamienicy, połączone z tragedią niewinnie oskarżonego o zabójstwo.

...W windzie wielkiej kamienicy znaleziono zwłoki kobiety. Zamordowaną okazała się właścicielka domu. Kto zabił ??? Komisarz Boucheron wszczyna energiczne śledztwo. I oto przesuwa się przed widzem barwna galeria lokatorów domu, od parteru aż do mansardy: każde mieszkanie kryje w sobie jakąś tajemnicę, cichą tragedię, nieznaną zazwyczaj ogółowi sąsiadów.

Na tym tle Lacombe rozbudował sensacyjną akcję przy udziale licznych aktorów francuskich, jak Eryk von Stroheim, Michel Simon, Lucien Baroux, Gaby Morlay, Gaby Sylvia, Bety Stockfeld, Jules Beery, Elvira Popesco, i wielu innych.

Ś. p. Adolfina Zimajer



Starsze pokolenie bywalców teatralnych wie, że od czasów zmierzchu „Zimajerki” żadna z „div”, żadna z gwiazd nie osiągnęła tak zawrotnej, fantastycznej popularności, jaka była udziałem tej, którą zwano „Modrzejewską operetki”...

Zresztą, jako druga żona pierwszego męża Heleny Modrzejewskiej, właściwie nazywała się — Modrzejewską. Dla świata była jednak „Zimajerką”, symbolem wdzięku i wiecznej młodości, cudem nieuchwytnego czaru. podobno jedynego w swoim rodzaju, bez precedensu i bez następczyni. Zalotna dziewczęcość, czy dziewczęca zalotność, rozkoszna filuteria, słodycz i t. zw. „gamineria” szły w parze ze srebrzystością głosu, muzykalnością, i kulturą śpiewu i dialogu, w którym genialna Nitouche, Bettina, czy Juliette de Narbonne (w „Pierścieniu rodzinnym”) osiągnęła mistrzostwo, godne największych wirtuozek komedii. Modna wtedy operetka francuska wymagała finezji i smaku najwyższej klasy, a Zimajerka — z jej rzeźbą słowa w piosence, z jej subtelnością w podawaniu pointy — była wymarzoną odtwórczynią ról, pisanych dla Judic, czy innych głośnych sław Paryża. Zresztą występy gościnne w Wiedniu, Berlinie, a po tym wielkie tournée po Ameryce, przyniosły polskiej aktorce prawdziwy triumf: uznano ją za zwycięską rywalkę najsławniejszych gwiazd epoki. Uwielbiana przez cesarza Franciszka Józefa, który z zapałem oklaskiwał ją w Wiedniu, stała się powodem wystąpienia Bismarcka w parlamencie niemieckim. — „O pocóż — mówił żelazny kanclerz — ustanawiamy ustawy antypolskie, gdy posłowie i senatorowie oklaskują wieczorami Polkę, zapominając o należytym ustosunkowaniu się do Polaków...”

Zimajerka długo była młodą. I zawsze atrakcyjna, „kasowa”. Zawsze witana entuzjastycznie, żegnana z żalem. Wciąż widziano w niej pełną dziewczęcych uroków Nitouche. A kiedy — już przed siedemdziesiątką — po długiej przerwie przyjechała do Warszawy i zagrała w skromnym teatrzyku jednoaktową „Ciocię Salusię”, już tylko dawni bywalcy odnaleźli w starej kobiecie, dzwoniącej wciąż dziewczęcym głosem, stare, zapomniane piosenki, coś z dawnej wielkiej chwały, z dawnych blasków królowej piosenki, królowej wdzięku, triumfatorki i zwyciężczyni...

Zaczęły się złe czasy. Wielka wojna i konflikty życia rodzinnego zniszczyły zasoby, resztki dawnej świetności... Zimajerka zarabiała wiele, ale musiała też wiele wydawać. Miała liczną rodzinę, obowiązki. Przyszła starość nudna, wciąż jeszcze pracowita. Skromne stanowisko „charakterystycznej” w operetce krakowskiej. Naginanie się do obcego sobie, płaskiego genre'u... I wreszcie rezygnacja po 60-ciu z góra latach mozołów... Cichy kąt w schronisku dla aktorów — weteranów Z. A. S. P. w Skolimowie...

87-letnia staruszka sama już niemal zapomniała o tym, czym była dla sceny, jak wielkim blaskiem lśniła jej sława... A nad mogiłą zebrała się skromna garstka tych, dla których głośne niegdyś nazwisko Zimajerki jest czymś więcej, niż pustym dźwiękiem tylko... Nad mogiłą aktorki, co gromadziła tłumy w teatrach obu półkuli, stanęło 30 osób...

Przemawiał prezes Śliwicki. Nazwał ją „wielką artystką”, bo była nią w stopniu najwyższym ta poetka wdzięku, mistrzyni finezji...

I pękła jeszcze jedna nić, wiążąca teraźniejszość z tradycją. „Żywa legenda” wielkiej epoki teatru odeszła w krainę cieniów. **W. Z.**

Zimajerowa nie tylko grała w operetce i wodewilu, nie tylko produkowała się, jako „diseuse”, była też doskonałą aktorką komediową. Jej „Sans Gêne” i Pawłowa w „Marcowym kawalerze” odniosły prawdziwy sukces. Ale żywiołem jej była operetka, operetka typu dziś już trochę przebrzmiałego, ale jakże wysokiego w swojej „cienkości”, w wytwornej „klasie” artyzmu! Operetka francuska...

(Przyp. red.).

W kinie



(„Marianne”)

Redaktor naczelny **Leon Brun** przyjmuje interesantów tylko we wtorki i piątki godz. 5—6 pp.

Wydawca: **Stanisława Tomaszewska** Dyrektor wydawnictwa: **Tadeusz Skrzyński**

Redakcja — Administracja: Warszawa, Marszałkowska 95 m. 12, tel. 7.35-04.

Prenumerata: kwartalnie — 1.50 zł, półrocznie — 3 zł, rocznie 6 zł. Konto rozrachunkowe Nr 377. Za granicą numer 1,20 zł.

Ceny ogłoszeń: 1 mm szer. 1 szpalty (układ 3 szpaltowy) w tekście 70 gr., za tekstem 50 gr. Ogłoszenia na okładce i dwukolorowe 50% drożej. Wkładki reklamowe po specjalnych cenach. Wydawnictwo odpowiada za omyłki tylko istotnie zmieniające sens ogłoszenia. Redakcja za treść ogłoszeń nie odpowiada.

Druk. M. Drabczyńskiego, Warszawa, Sienna 33.

24

POLSKA AGENCJA TELEGRAFICZNA

BIURO PAT FILMOWE

Warszawa, Królewska 10. Tel. 521-38, 304-55

POLECA

POTĘŻNY FILM POLSKI

CZARNE DIAMENTY



Film o bohaterskich scenach w ogniu walki życiowej

IMPONUJĄCA OBSADA
NAJLEPSZY SZTAB TECHNICZNY
ARCYSENSACYJNE SCENY
NIEBYWAŁY ROZMACH

Ponadto polecamy:

C. O. P.—Stalowa Wola

Pod gołym niebem

Geniusz sceny

Trzy walce

REZERWUJCIE TERMINY



Druk. M. Drabczyńskiego, Warszawa, Sienna 33.